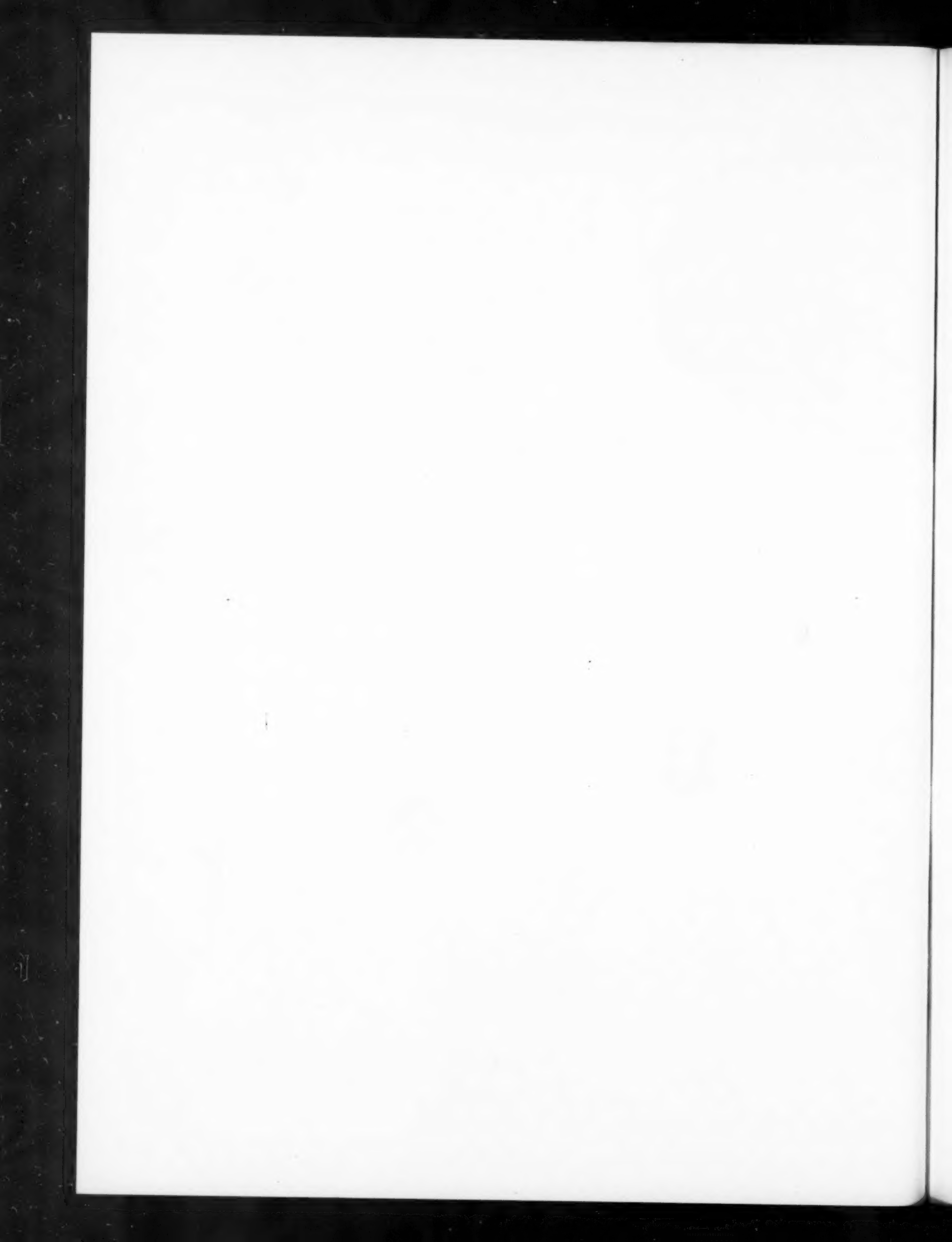
kunst und humor



h u m o r

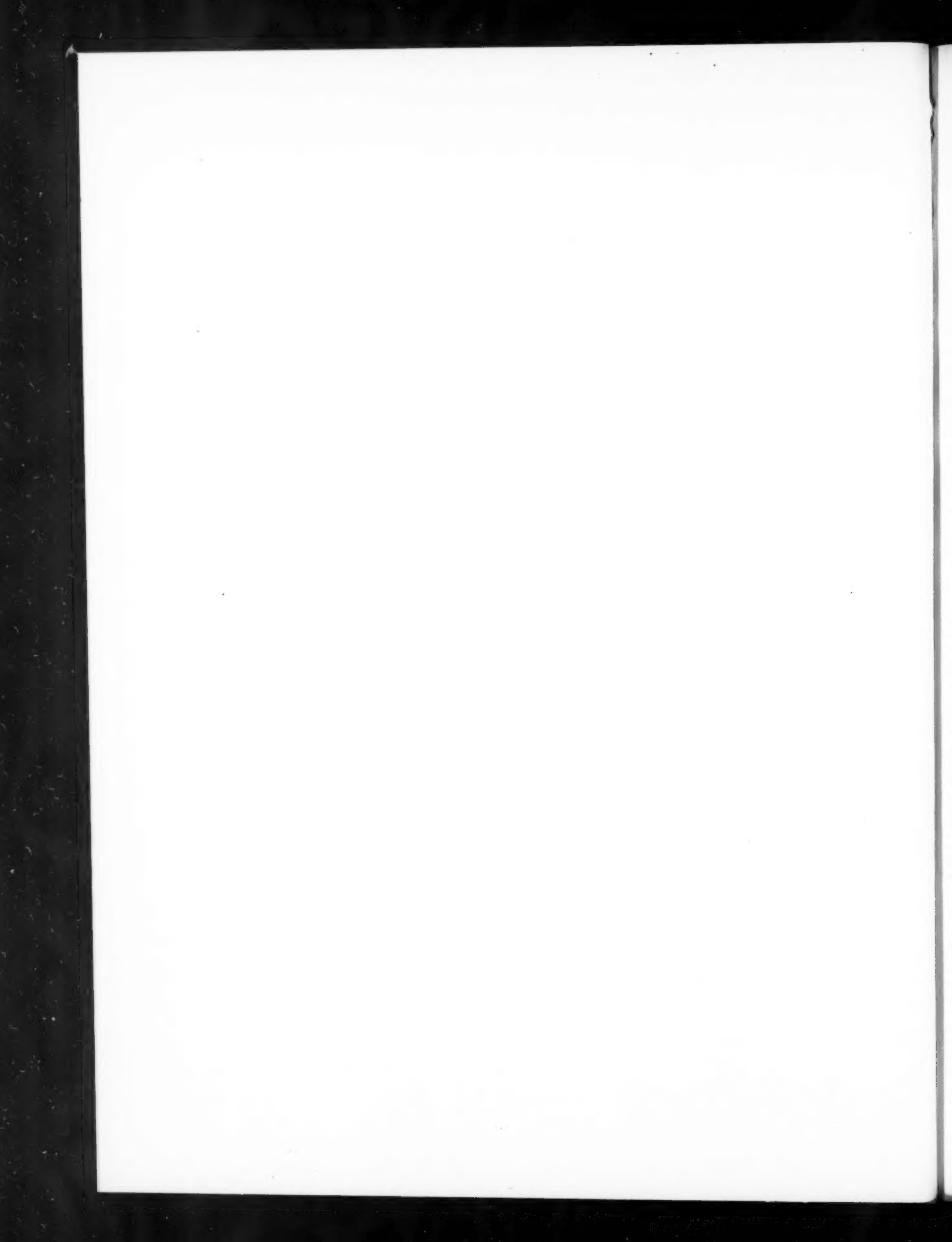


woldemar klein verlag baden-baden



KUNSTWERK-SCHRIFTEN

BAND 45



kunst und humor

Sonderausgabe der Zeitschrift

DAS KUNSTWERK



WOLDEMAR KLEIN VERLAG

BADEN-BADEN

INHALT

Anton Henze: Von Busch bis Klee 5

Alexandre Alexandre: Die humoristische und satirische Zeichnung im Paris der Nachkriegszeit 19

Karin Hillebrand: Englische Humoristen und Karikaturisten 27

Wolfgang Clasen: „Cartoons" aus dem Amerika von heute 43

Anton Sailer: Meine Erfahrungen beim Porträt-Karikieren 52

Carl Olof: Besuch im „Simplicissimus" 53

Junge deutsche Maler 1953 54

Pariser Ausstellungen 54

Das Wilhelm-Busch-Museum in Hannover 56

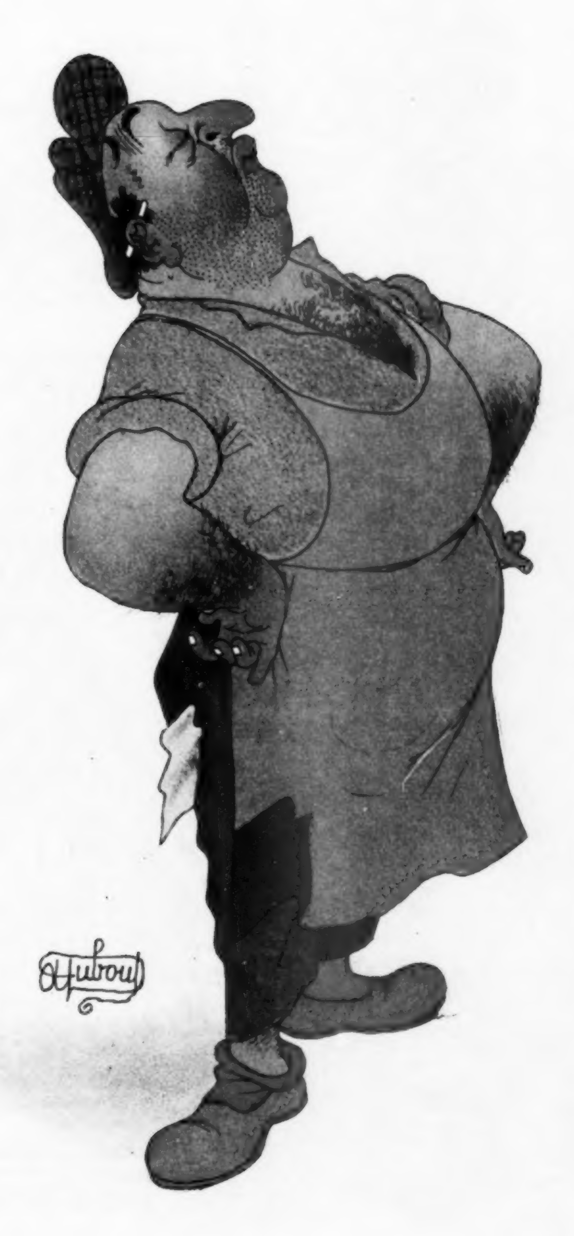
Bücher des Humors 57

Farbtafeln:

Dubout, Figurine zu einem Stück von Marcel Pagnol · W. Thöny, Blick auf New York

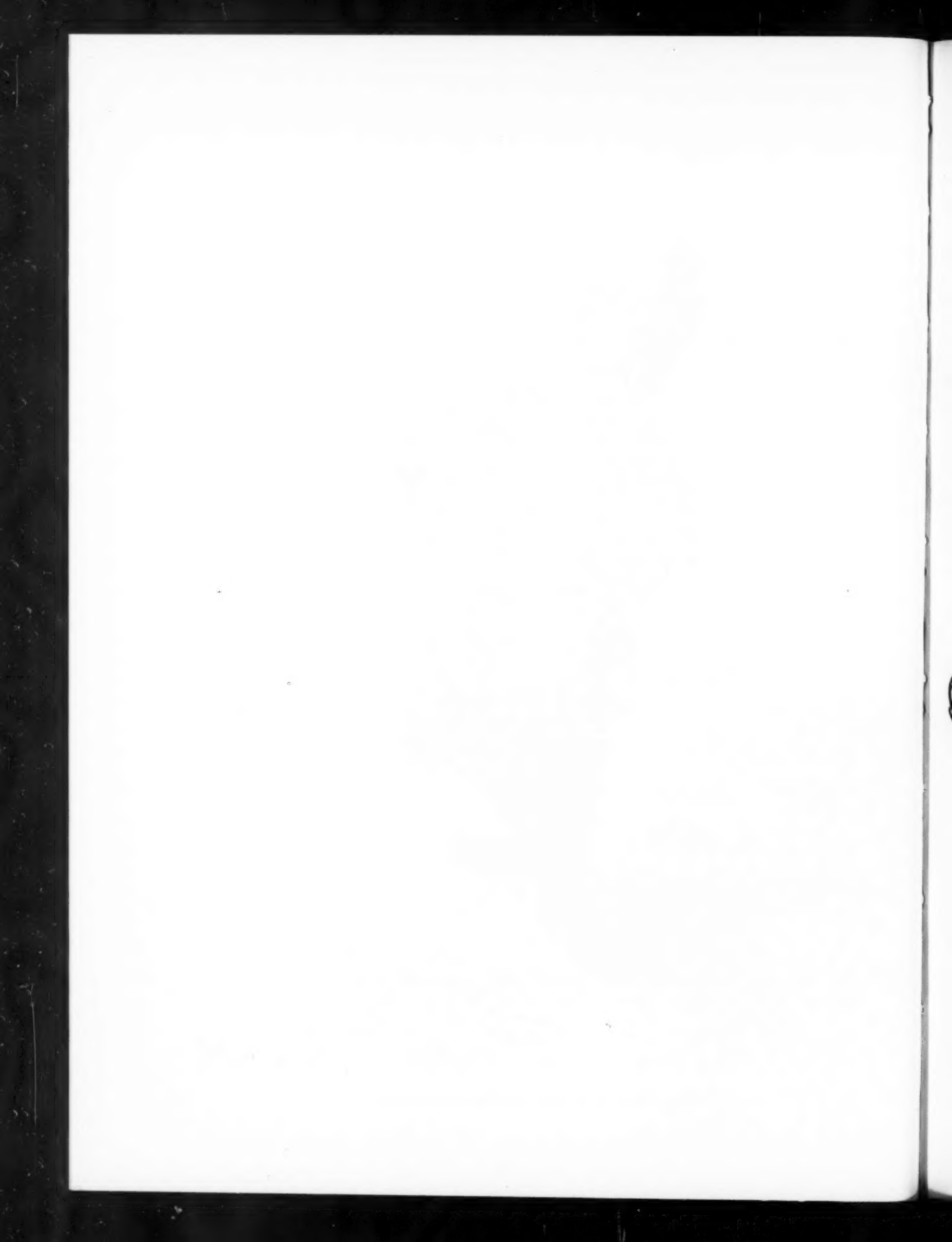
Umschlag: Entwurf Rudolf Kügler

Satz und Druck: Chr. Belser, Stuttgart
Druck des Umschlags: C. Werner, Stuttgart
Printed in Germany



César
Marcel Pagnol

Dubout, Figurine zu einem Stück von Marcel Pagnol





ALFRED KUBIN, „Der gestiefelte Kater"



HEINRICH ZILLE, aus „Mit Vater Zille unterwegs“
(Fackelträgerverlag)



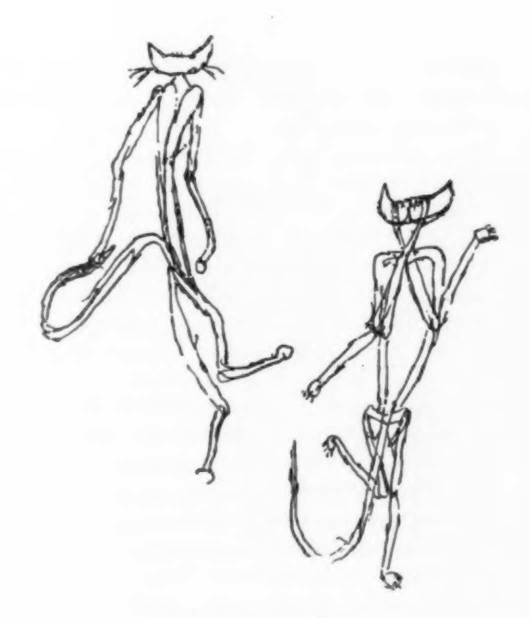
WILHELM BUSCH, „Finale Furioso", aus „Der Virtuos"

ANTON HENZE

VON BUSCH BIS KLEE

SATIRE UND HUMOR IN DER NEUEN DEUTSCHEN KUNST

Max und Moritz beschließen die kurze Erdenbahn der prägnanten Lausbuben „fein geschrotten und in Stücken" in den Schnäbeln von Meister Müllers Federvieh; die Seelen der sieben bösen Schneider flattern an surrealistischen Zwirnsfäden von dürrer Linde nächtens dem Wanderer ums Haupt; der Virtuos bearbeitet in der Fuga del diavolo mit vier Händen, dämonisch verknotet, das jaulende Klavier und nimmt im Finale furioso das Anliegen des Futurismus vorweg, die zeitlichen Phasen der Bewegung Bild werden zu lassen. Noch spricht kein Mensch von Surrealismus, Magismus, Futurismus. Man schreibt 1864, 1871, 1878, als diese und die anderen Gestalten, Wachträume und Bildergeschichten Wilhelm Buschs in die Welt kommen. Realismus und Naturalismus bestimmen noch die deutsche Malerei und Graphik. Sie sind schon vom Impressionismus bedroht. Während die Malerei und Teile der Graphik bald in ihn eingehen, bereitet die Karikatur der Abstraktion, dem Surrealismus und Futurismus schon ein Hinterhaus. Die Karikatur, vornehmlicher Ausdrucksträger des Humors und der Satire, erreicht stets ihre hohe Stunde, wenn Naturalismus und Realismus in die Abstraktion umschlagen. Im Werk Wilhelm Buschs begegnet sie uns daher nicht als frühes Zeichen, sondern sicher und reif. Wer ihren Weg durch die Kunst des aus-



PAUL KLEE, Katzenmenschen





WILHELM BUSCH, Der Undankbare, aus „Der Haarbeutel"
Foto: Dangers

gehenden 19. und des steigenden 20. Jahrhunderts weiter nachgeht, folgt bald einer fallenden und sich schließlich verlierenden Straße.
Humor und Satire haben bei Wilhelm Busch eine andere Art und schärfere Umrisse als in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die heiter-komische, humorvoll lächelnde Idylle der Schwind und Spitzweg weicht einem Humor, der vor heimlicher Schwermut dunkel, abgründig und manchmal grausam wird; didaktischer Spott und Satire richten sich gegen menschliche Untugend und Schwäche. Der Mensch wie er ist, wird zum Thema der Bildergeschichten, die in den „Fliegenden Blättern", den „Münchener Bilderbogen" und bald auch als Bücher erscheinen. Eigentliches Mittel der Aussage ist die treffsichere Linie, die eine humorvolle Situation ausladend und behäbig fließend beschreiben und die Satire spröde, hart und bösartig zuspitzen kann. Die Zeichnungen stehen und sprechen für sich. Sie illustrieren keineswegs den Text, vielmehr sind die Verse ihnen als Illustration hinzugefügt, ein Zugeständnis an den Leser, „weil viele die Bilder sonst nicht genügend verstehen und schätzen würden, auch weil man Bilder nicht zitieren könnte" wie Busch halb erklärend, halb entschuldigend schreibt.
Ein großes und einzigartiges Forum findet die deutsche Karikatur noch vor der Jahrhundertwende im „Simplicissimus", der seit 1896 erscheinenden illustrierten Wochenschrift des Verlages Albert Langen in München. Ihre Blätter bieten der Satire ein unbegrenztes Turnierfeld. In lexikalischer Definition ihrer Abarten tritt sie als Gesellschafts-, Zeit- und Kunst-Satire ins Bild und versucht sich im harmlosen Spott wie vernichtungssicherem Angriff. Wilhelm II. und seiner Politik, dem Adel und den Offizieren, studentischen Korps und bürgerlicher Dekadenz, Proletariern und der Halbwelt, allen wird ihr Teil: Mahnung und Spott, Hohn und Demaskierung, Mitleid und heimliche Sympathie. Man wollte „den Mißständen einer vom Sieg berauschten, in großbürgerlicher Selbstherrlichkeit verharrenden, die Zeichen der Zeit mißdeutenden oder mißachtenden Gesellschaft" begegnen, wie Hans Ludwig Geiger in seinen Erinnerungen an die große Zeit des Albert-Langen-Verlags „Es war um die Jahrhundertwende" über die Absichten des „Simplicissimus" schreibt.



OLAF GULBRANSSON, Lenbach



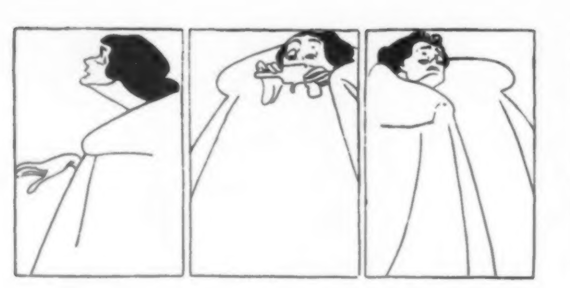
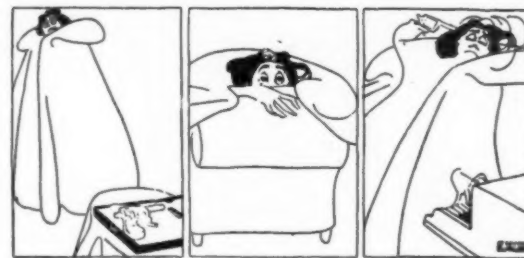
OLAF GULBRANSSON, Ludwig Thoma



F. HEINE, Gulbransson



F. TH. HEINE, Bruno Paul

OLAF GULBRANSSON, Eleonora Duse

Man hat das bis zur Selbstvernichtung getan. Wer heute die Bände durchblättert, in denen die Jahrgänge von 1896 bis etwa 1910 gebunden sind, sieht sich trotzdem den Themen und Problemen in beinahe gespenstischer Weise ferngerückt. Sie sind nicht die allgemein menschlichen Themen Wilhelm Buschs, die uns nahe bleiben, sondern Tagesfragen, die mit dem Tage vergingen. Was blieb und uns noch unmittelbar anspricht, sind die Bilder selbst; in ihnen triumphiert die Kunst über die toten Themen.

Da sind die Seiten, die Bruno Paul mit seinen farbigen Zeichnungen füllt. Man sieht ihnen an, daß ihr Meister dem „Aufbruch der Jugend um 1900" als einer der Bannerträger voranging. Die schöne große Kurve des Jugendstils gibt den Figuren auch in der Übertreibung noch Umriß und Charakter; seine leichten, durchscheinend-kühlen Farben füllen die großen Flächen. Paul verharrte nicht im Jugendstil; er war legitimer Künstler seiner Zeit, dem ihre tieferen Tendenzen und das geistig Aktuelle zugänglich waren. Bald werden die Blätter im Kontur heftiger und in der Farbe fester und doch hintergründiger: der Expressionismus formt sich im Simplicissimus schon zum Bild, ehe die jungen Männer der Dresdener „Brücke" zueinanderfinden.

Bruno Paul war ursprünglicher als sein Freund Th. Th. Heine und weniger intellektuell. Der Unterschied wird nicht nur in Linie und Farbe, auch in der Wahl der Themen offensichtlich. Paul wendet sich dem Menschlichen und Allzumenschlichen in der Gesellschaftssatire zu, den Studenten,



HEINRICH ZILLE, Sozialist geht zur Parade
(Galerie Mathiesen, Berlin)



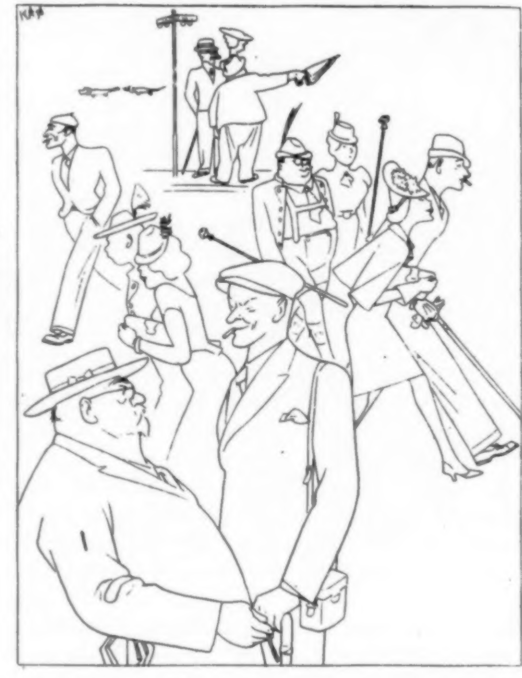
MAX SCHWIMMER, Illustration zu Heines „Wintermärchen"

Soldaten, Bürgern und Proletariern, deren plakathafte Karikaturen zur überlebenden Kunst des Jugendstils und des Expressionismus gehören. Heine zieht die politische Satire und den Hohn auf die Bildungsphilister vor. Sein Strich vergeht vor Angriffslust, seine Farbe schmeckt gallig. Im Gegensatz zu den Blättern Bruno Pauls ordnen sich seine Blätter nur peripher einer der Spielarten des Zeitstils zu. Der Karikatur im engeren Sinne, die rein und ohne Satire in wenigen Strichen blitzartig Charakter und Wesen eines Menschen aufdeckt, sagt man nach, daß sie dem Zeitstil entrückt sei. Heine hat unvergängliche Chiffren dieser Art dem Papier anvertraut. In ihren besten, den Köpfen seiner Mitstreiter Olaf Gulbransson und Bruno Paul, widerlegt ein offensichtlicher Expressionismus indessen kräftig die These von der überzeitlichen Karikatur und ermuntert unsere Vermutung, Heine habe sein Eigentliches in solchen Blitzporträts und nicht in den großen farbigen Blättern mit den Satiren gegeben.

Als reiner Karikaturist kam Olaf Gulbransson aus dem hohen Norden an die Tischrunde des „Simplicissimus". Seine „Porträts berühmter Zeitgenossen" ergötzten nicht nur die unberühmten Zeitgenossen; sie bereiten noch heute ein hohes geistiges Vergnügen. Ibsen, Tolstoi, Ludwig Thoma und vor allem Eleonore Duse treten in seiner Sicht vor das innere Auge der noch lebenden Generationsgenossen und auch jüngerer Freunde ihrer Dichtung und ihrer Lebensgeschichte. Aus dem nahen Österreich kam, nachtwandlerisch und gespenstisch, der junge Kubin. Und selbst Ernst Barlach steuerte ein Blatt bei zur großen Bildergalerie der Satire, eine Szene aus dem „Kommissionsbericht der Übersichtigen": drei wohlgenährte Herren, mit Gehrock und Zylinder repräsentativ verbrämt, stehen auf den Bohlen, die ein unterirdisches Elendsquartier notdürftig verdecken, lugen in die Weite und blicken in die Höhe und berichten: „Soweit das Auge reicht, begegnet es Bildern der Fröhlichkeit und Zufriedenheit."



BELE BACHEM, „Winterfreuden"



KARL ARNOLD, Fremdensaison in München, aus „Schwabing und Kurfürstendamm (Piper-Bücherei)



GEORGE GROSZ



JOSEPH HEGENBARTH, „Trambahn"

Das Jahrzehnt von 1900 bis 1910 war die große Zeit des Humors und der Satire in der deutschen Kunst. Außer den Künstlern, die zum „Simplicissimus" kamen, versuchten sich auch andere, die es später zu Rang und Namen brachten, in der Karikatur. Genannt seien Paul Klee, Feininger und Richard Seewald. Wie bei Kubin und Barlach erschöpft sich ihr Werk nicht in der Karikatur; sie blieb, am Gesamtwerk gemessen, Episode oder Randerscheinung. Es scheint indessen, daß in diesen Zeichnungen der Satire und des Humors doch spezifische Wesenszüge der Künstler zu Tage traten. Barlach hat in seiner späteren Graphik und Plastik manches, das an die Anklage gegen die „Übersichtigen" erinnert; Klee ist in seinen abstrakten Bildern in Linie wie Farbe oft voll der leichten Heiterkeit echten Humors, die sich in Vorstudien zur Zwitschermaschine und in Katzenzeichnungen findet und in seiner „Revolution des Viadukts" und dem „Wilden Mann" nicht nur Prophet, sondern auch Satiriker des Zeitalters der Technik und der Diktatoren; der große Illustrator Seewald blieb bis heute jener Karikatur treu, die in knappen Strichen das innerste Wesen trifft und offenlegt: seine Zeichnungen von den „Grenzen des Abendlandes" werden in dieser Art zu Landschaftskarikaturen wie sie keinem anderen gelangen; Kubin blieb nicht nur in seinen Buchillustrationen jenem Humor nahe, der von der Nachtseite des Lebens her bedroht und zugleich genährt wird, er hat auch Feuilletons gezeichnet, deren Humor sich heiter und gelöst über dem schweren Tag erhebt. Eines der schönsten Beispiele ist die kleine Federzeichnung, unter die er schrieb „Kubin flüchtet aus Zwickledt": Haus Zwickledt liegt klein hinter den Tannen, bedroht von einem riesigen Elefanten. Kubin entwischt dem engen Haus und dem drohenden Tier; von einem altertümlichen Luftballon läßt er sich über den Weidehang in die sorglose Ferne tragen, macht dem Tier und dem Haus zum Abschied eine lange Nase und entschwebt. Wer fühlt sich nicht in mancher Stunde versucht, es dem Künstler gleichzutun, den vielen, auch so gewichtigen Forderungen des Tages eine lange Nase zu machen und ihnen und dem elefantengroß werdenden Ärger zu entfliehen und unbeschwert und heiter in die Lüfte und in das wartende Abenteuer zu entschweben? Das ist echtes Feuilleton, ein Nichts, das sich in wenigen leichten Strichen zum Lächeln einer tieferen Bedeutung erhebt. In der Nähe Kubins steht, aggressiver und politischer, Paul A. Weber.

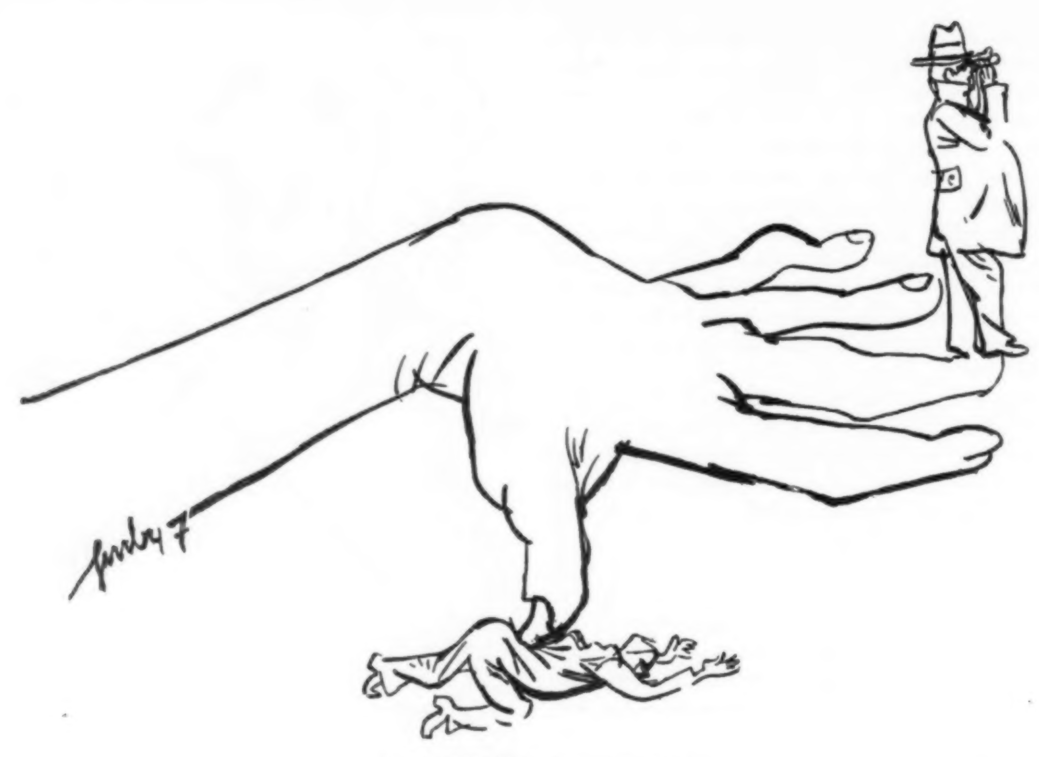
Humor und Satire fanden in Deutschland kein zweites Organ, das sich dem Münchener „Simplicissimus" vergleichen ließe. Die andere große satirische Zeitschrift, der in Berlin gegründete „Kladderadatsch", hat ein so hohes



SCHAEFER-AST, „Der spanische Gruß", aus „Heiterkeit ist der beste Doktor"
(Woldemar Klein-Verlag)



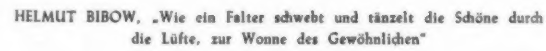
HEINRICH ZILLE, „Drücken mußte" aus „Mit Vater Zille unterwegs"
(Fackelträger-Verlag)



MEYER-BROCKMANN, Fingerspitzengefühl
(Willi Weißmann-Verlag)

und allgemein künstlerisches Niveau nicht erreicht. Trotzdem war der Berliner Kunst das Heitere und das Bittere nicht fremd. Wer von Humor und Satire in Berlin spricht, hat zuerst Heinrich Zille zu nennen. „Vater Zille" betrachtete den Alltag der Millionenstadt durch die Brille des Liebenden. Sozialer Mißstand und Not entgingen ihm nicht; sie gaben auch ihm Anlaß zur Anklage und zur Satire. Seine Satire wird aber von einem versöhnlichen Humor und der Einsicht in die Unvollkommenheit aller Menschen gemildert. Sie geht zu Herzen. Das kann man vielleicht noch von Karl Arnolds satirischen Anfängen aus der Münchner Kleinbürgerwelt sagen, nicht aber von den drahtigen Federzeichnungen aus den „Berliner ersten Kreisen", die neben den genialen Graphiken des George Grosz, nach dem 1. Weltkrieg die Satire in Berlin repräsentierten. Sie haben die eisige Atmosphäre der Neuen Sachlichkeit. Stift und Feder werden wie Chirurgenmesser gehandhabt: rücksichtslos, ätzend und blutig wird die herrschende Gesellschaft zergliedert, demaskiert und vernichtet. Zu den bekanntesten Blättern von Grosz gehört die Lithographie „Der Verbrecher", eine Hinrichtung. Im „Simplicissimus" findet sich eine Zeichnung Heines zum gleichen Thema: „Die letzte Ansichtspostkarte". Der Verurteilte schreibt auf dem Henkersklotz eine Karte, von Staatsanwalt, Richter und Scharfrichter assistiert. Die Repräsentanten der Ordnung haben Gesichter, die sich in nichts von dem des Verurteilten unterscheiden: Verbrecher haben sich getroffen, um einen Verbrecher auszumerzen. Bei Grosz ist das anders: Scharfrichter, Staatsanwalt und Richter sind brutale oder verkniffene Verbrecher, die Wachtmeister gesichtslose Kreaturen, das einzige Wesen mit einem menschlichen Gesicht ist — der Verbrecher.
Grosz hat das Thema auch in Malereien behandelt. In manchem Bild greift er nicht weniger frontal an als in den Graphiken, in anderen sagt er nicht so schnell, was er meint, erreicht aber um so nachhaltigere Wirkung. Sein „Spaziergang" von 1922 sieht auf den ersten Blick wie eine gewöhnliche Straßenszene aus. Zwei Frauen, von





HELMUT BIBOW, „Wie ein Falter schwebt und tänzelt die Schöne durch die Lüfte, zur Wonne des Gewöhnlichen"



HUGO KÜKELHAUS, aus „Träumling erzählt eine Geschichte" (Bärenreiter-Verlag)

hinten gesehen, gehen am Nachmittag durch die Stadt. Sieht man näher hin, betrachtet man die Figuren, Mäntel, Pelze, Hüte und Stiefel, so hat man eine der hinterhältigsten Satiren auf die Zeit der Schieber, Neureichen und Protzen vor sich, die je gestaltet wurde, hinterhältig weil sublim, aber treffend bis in die Farben, bis zu dem grellmuffigen Gelb der Pelze, dem vertrackten Rosa der Stiefel und dem schweinernen Karnat der Gesichter. In der geistigen Nachbarschaft von Grosz steht Otto Dix. Er wandte sich jedoch mehr der allgemeinen Zeitsatire zu, die er nicht nur in der Graphik, sondern auch im großformatigen Tafelbild pflegte. Am bekanntesten dürfte sein Großstadttriptychon sein, in dem die Satire fast vor der minutiösen, sachlichen Registrierung dessen, was ist, vergeht. Harmloser sind die satirischen Bilder, die Käte Münzer-Neumann dem Leben des deutschen Kleinbürgers entnommen hat.
Einen eigenen Humor, in dem sich das Komische mit dem Absurden identifiziert, trieb der Surrealismus hervor. Edgar Ende, Kurt Weinhold und der Turnbarde und Marinelyriker Joachim Ringelnatz sind seine Vertreter.
Eine ständig anwachsende Gruppe bilden die humoristischen Zeichner, die ihre Formanregungen von kindlichen Kritzeleien empfangen. Der Österreicher Paul Flora und der Schlesier Walter Matysiak gehören hierher — beide sind Paul Klee verpflichtet. Auch die skurrilgraziöse Bele Bachem möchte man zu den „Humoristen des infantilen Strichs" rechnen.
Deutschland hat heute keine Zeitschrift der Karikatur, des Humors und der Satire. Als Ursache wird Mangel an Lesern und Käufern genannt. Wir können aber nicht übersehen, daß es auch an Künstlern mangelt, die das Programm einer solchen Zeitschrift bestreiten könnten. Gewiß, es gibt noch Humoristen und Satiriker von Rang. Der im Jahre 1952 gestorbene Schäfer-Ast war ein großer Meister graphischen Humors und sogar mit der seltenen Gabe beschenkt, den Humor rein aus der Linie und der Gestalt zu gewinnen.



WALTER BECKER, „Damenskat"



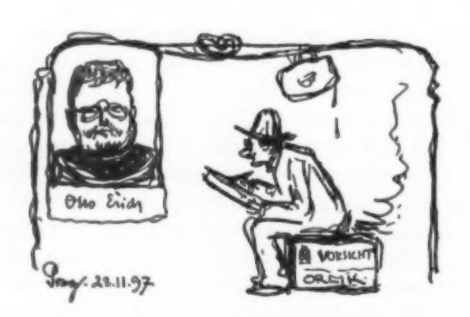
KARL STAUDINGER, aus „Lebendige Funken" (Broschüre zur 125-Jahrfeier des Württembergischen Kunstvereins)

Josef Hegenbarth erreicht in Tierbild und Illustration den weisen Humor und die belehrende Satire der Fabel. Hugo Kükelhaus stellt seinen Träumling als unvergeßlichen Schatten versonnenen Humors und überlegener Zeitsatire mahnend an unsere lärmenden Straßen. Und unvergessen bleibt E. O. Plauen mit seinem „Vater und Sohn".

*

Auch jüngere Künstler nehmen sich der alten Themata an: Weinhold, Greibeck, Nückel, Franziska Bilek, Bibow, Anton Sailer u. a. Die einzige politisch satirische Begabung nach dem zweiten Weltkrieg ist Henry Meyer-Brockmann, dem aber meist jener Schuß Bonhomie fehlt, der verhindert, daß aus dem Lachen ein Grinsen wird. Eine Kunst des Humors und der Satire, wie sie von 1870 bis 1930 bei uns gedieh, haben wir jedoch nicht mehr.

Wer nach Gründen sucht, sieht sich auf die allgemeine Situation der Kunst und auf die Photographie verwiesen. Vieles spricht für die Vermutung, daß die Photographie die satirische Kunst ablöst. Ernst Jünger wies schon in seinem Essai „Über den Schmerz" darauf hin, daß die Photographie zum Angriffsakt, zum Mittel höchster Indiskretion, grausam und gefährlich bis zur Vernichtung werden könne. Wer früher jemand durch das Bild angreifen oder treffen wollte, bediente sich der satirischen



EMIL ORLIK zeichnet Otto Erich Hartleben



E. O. PLAUEN, Die richtige Entfernung, aus „Vater und Sohn" (Südverlag)



FRITZ FISCHER, „Das Hurenkind", aus „Illustrierte Zwiebelfische" (Linotype G. m. b. H.)



R. SEEWALD, Im Regen (Braun- und Schneider-Verlag)

Zeichnung, wer es heute will, bedient sich der Photographie, wie ein Blick in bestimmte Zeitschriften zeigt. Die Photographie wird auch zum Träger bildlichen Humors, allerdings eines mehr indirekten und manchmal mühsam erscheinenden Versuchs, uns zum Lachen zu bringen.

Seit dem Expressionismus wurden die charakteristischen Mittel der Karikatur, die „Verzerrung" und die sich der Chiffre nähernde Abstraktion zum Allgemeingut der Kunst. Nach und nach wurde ihr dadurch der Boden unter den Füßen brüchig. In der absoluten Malerei brach er dann völlig. Daß sie dem Humor und der Satire — zumindest beim gegenwärtigen Stand ihrer Mitteilungsmöglichkeit — keine Chance bietet, dürfte einleuchten. Es bestätigt sich heute die kunstgeschichtliche Erfahrung, daß Humor und Satire einer naturnahen Kunst bedürfen und am besten gedeihen, wenn der Naturalismus in die Abstraktion umschlägt. Ihre hohe Stunde lief ab. Ob die Karikatur, die jahrhundertelang eine abstrakte Unterströmung naturnaher Kunst war, sich künftig als gegenständliche Untergrundbewegung in einem Zeitalter des absoluten Bildes erhält, wie Werner Hofmann in seinen schönen „Bemerkungen zur Karikatur" (Merkur, Heft 68) vermutet, bleibt abzuwarten.



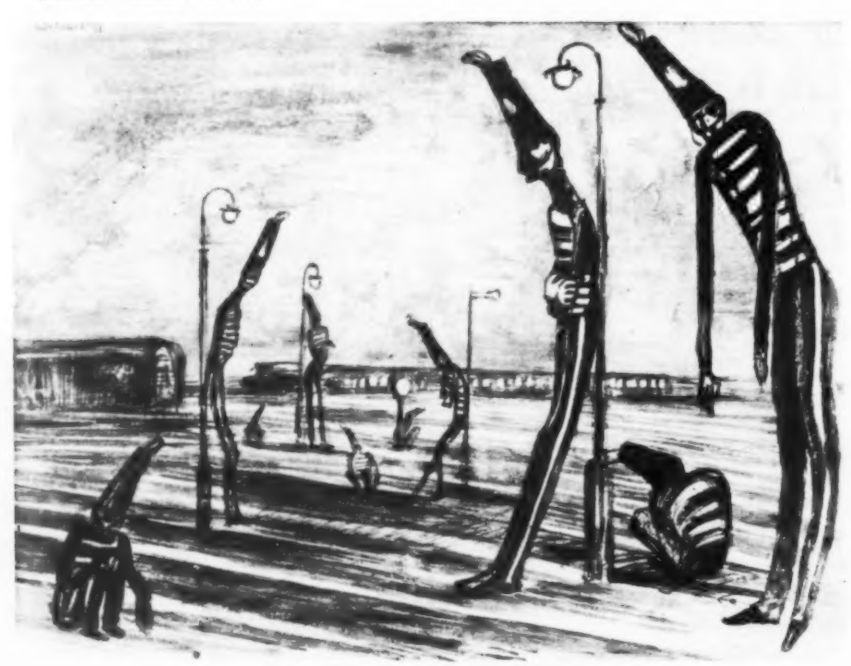
PAUL KLEE, „Die Zwitschermühle"



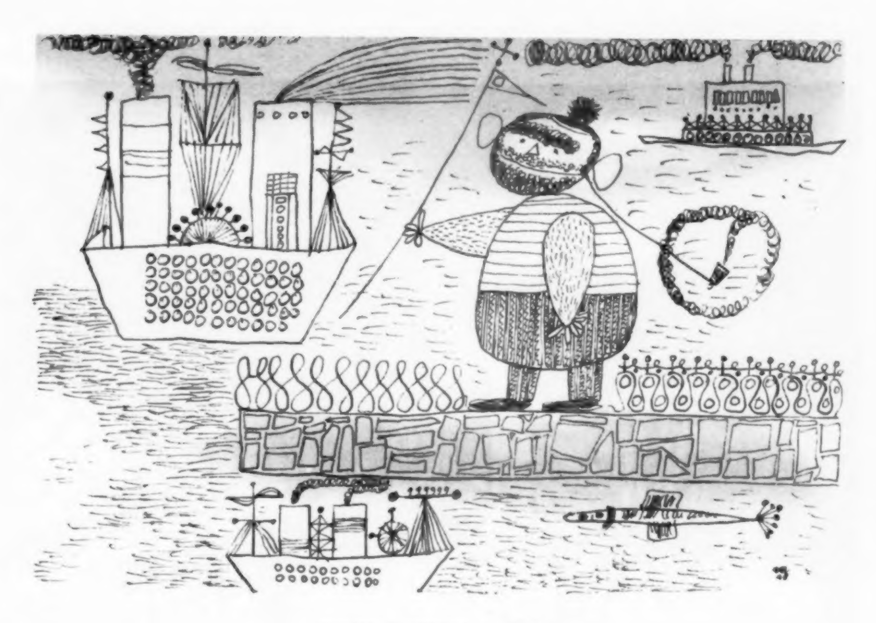
A. KNUTH, „Warum so erstaunt, Herr Direktor? Sie sagen doch immer, daß jedes Rindvieh Stenographie und Schreibmaschine lernen kann!"
(Münchner Illustrierte Nr. 3/54)



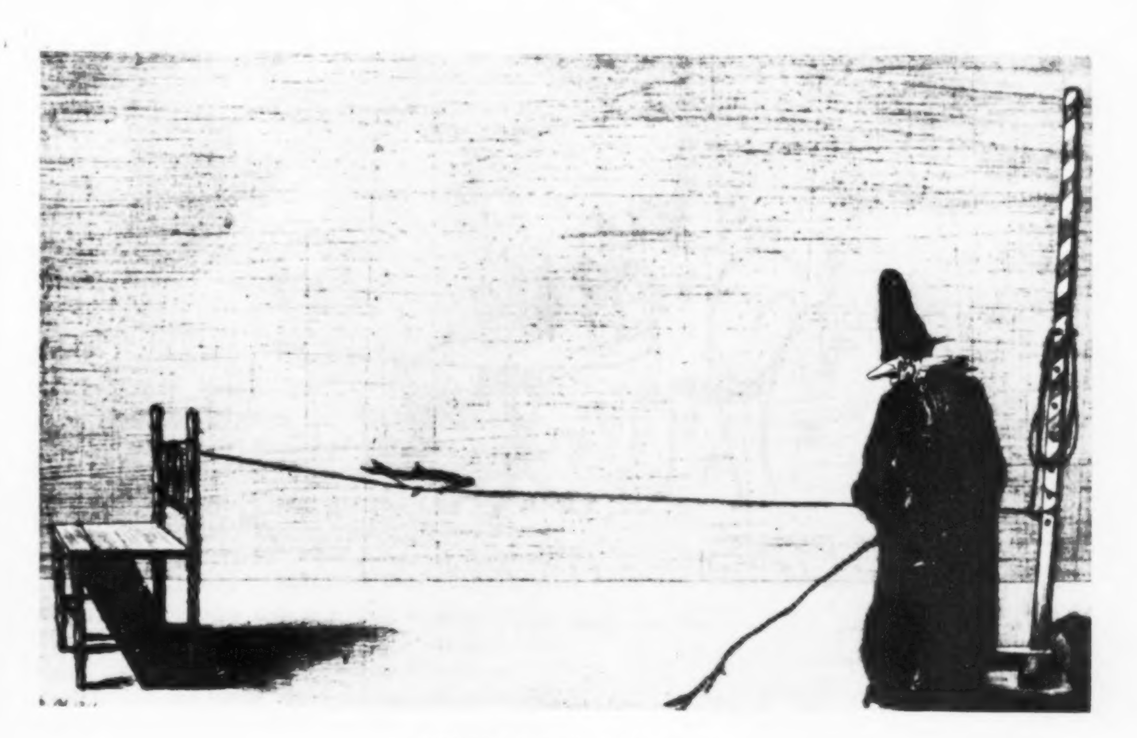
PAUL WEBER, Das Neueste



KURT WEINHOLD, Schienengespenster



WALTER MATYSIAK. Der Fischer



RICHARD MÜLLER. Wunder der Dressur



„Ach, reich mir doch bitte die Laterne herunter, ich sehe fast nichts mehr."

RAYMOND PEYNET, aus „Aus lauter Liebe" (Rowohlt-Verlag)



RAYMOND PEYNET, „Du Schäker, du hast sicher Hintergedanken", aus „Aus lauter Liebe" (Rowohlt-Verlag)

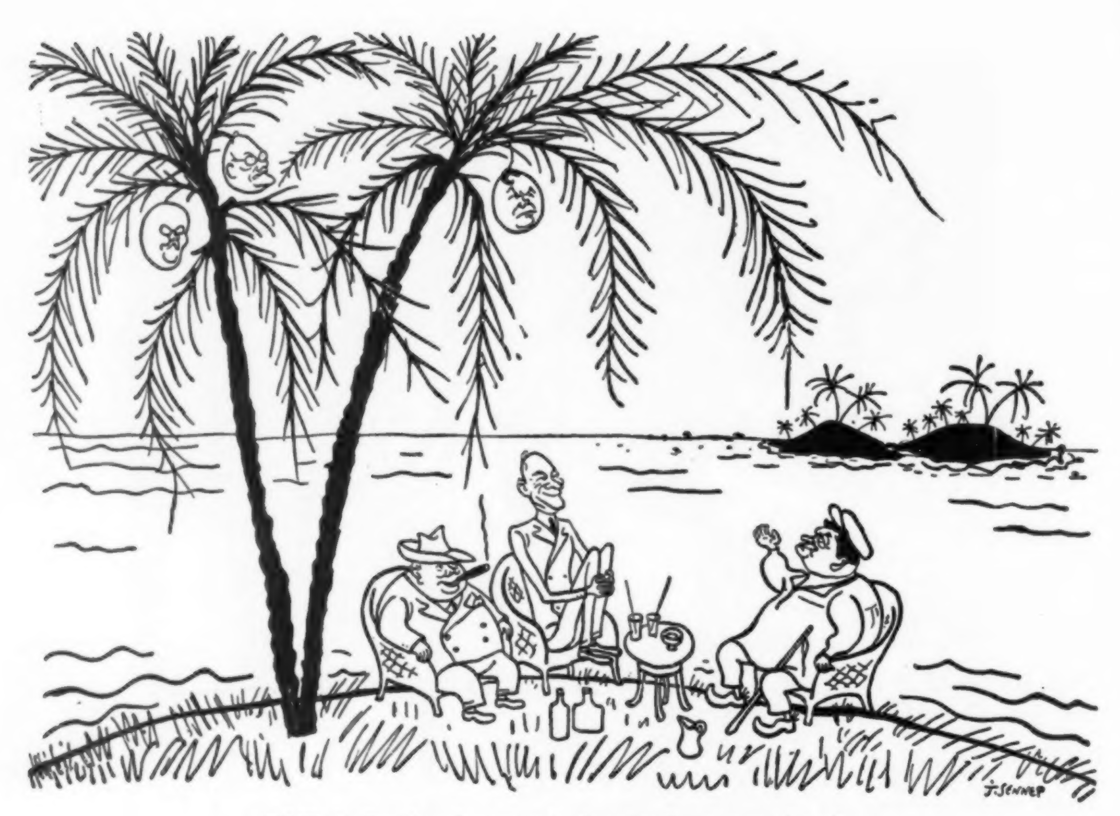
ALEXANDRE ALEXANDRE

DIE HUMORISTISCHE UND SATIRISCHE ZEICHNUNG IM PARIS DER NACHKRIEGSZEIT

Spricht man vom Humor, der Satire und dem Esprit im gegenwärtigen Paris, so muß man zunächst einen im Ausland und grade auch in Deutschland verbreiteten Irrtum berichtigen. Immer wieder liest man ungefähr folgendes:
„Er ist ein waschechter Boulevardier", oder „Aus seinen Karikaturen spricht der Humor und der Esprit des typischen Boulevardiers".
Den Chansonnier Maurice Chevalier oder den Zeichner Jean Effel als „Boulevardier" zu bezeichnen, ist grundfalsch. Chevalier ist für Paris genau, was man in Berlin einen „Jungen mit einer Berliner Schnauze" nennen würde. Er repräsentiert den schlagfertigen, witzigen „Titi" aus den Arme-Leute-Vorstädten Belleville und Menilmontant, dem Pariser Wedding, wo er zur Welt kam und seine Kinderjahre verbrachte. Trägt er als Chansonnier einen Smoking und dazu eine „Kreissäge", so bleibt er trotzdem dieser „Titi", nur sonntäglich gekleidet wie für eine Hochzeit oder ein Vereinsfest.
Und Jean Effel auf Grund seiner Zeichnungen unter die Boulevardiers einzureihen, wäre dasselbe, als würde man von Papa Zille behaupten, er sei der Typ des längst



DUBOUT



SENNEP. Aux Bermudes — Pour une année qu'y a point d'cocos, on peut dire qu'y a des cocos. Mais pour une année qu'y a des cocos, on peut dire qu'y a point d'cocos . . ."
(Unübersetzbares Wortspiel, cocos heißt zugleich Kokosnuß und Kommunist)

ausgestorbenen feschen, eleganten Lebemanns aus der Friedrichstadt gewesen, mit einem Zeichenstift bewaffnet. Der Typ des Boulevardiers gehört längst der Vergangenheit an. Seit dem Tode des geistreichen Tristan Bernard und des witzigen Karikaturisten Sem dürften die letzten Boulevardiers, die im intellektuellen Leben von Paris eine Rolle gespielt haben, verschwunden sein. Sem, dessen spitze Zeichenfeder gern ihre Opfer im eleganten Deauville oder auf den Rennplätzen suchte, und Tristan Bernard, unter dessen Namen noch heute viele Witze und Anekdoten kursieren, deren Autor er oft nicht ist, haben keine Nachfolger gefunden. Ihr Humor und Esprit und ihr Lebensstil waren der angeblich sorglosen „guten alten Zeit" verbunden.

Nach zwei Weltkriegen, nach schweren moralischen Erschütterungen und sozialen Umschichtungen haben die humoristischen und satirischen Zeichnungen und Karikaturen in Frankreich heute ein anderes Gesicht als im 19. Jahrhundert und zu Beginn unseres Jahrhunderts.

Allerdings sind technisch und geistig gewisse Einflüsse früherer Epochen spürbar. Die strenge graphische Disziplin Jacques-Louis Davids, Begründers des französischen Neo-Klassizismus, hat auf den Gebieten der Malerei und der Zeichnung eine gewisse Bedeutung bewahrt. Toulouse-Lautrec wurde ein Lehrmeister für seine und spätere Generationen und grade für den unvergessenen Sem. Natürlich blieben viele Witz-Zeichner und Karikaturisten dem Kubismus gegenüber nicht gleichgültig.

Stilistisch war Daumier lange richtunggebend, und geistig klingt sein Einfluß noch gegenwärtig in vielen humoristisch-satirischen Zeichnungen nach. Ein André Gill und ein Steinlen wären ohne Daumier kaum denkbar gewesen. Für liebenswürdig heitere Schilderungen des Pariser Lebens steht Gavarni die Vaterschaft zu.

1830 gründete Charles Philippon das politisch-satirische Witzblatt „Caricature" und zwei Jahre später die illustrierte Wochenzeitung „Charivari". Ihr Erfolg zeugte viele ähnliche Veröffentlichungen, größere und kleinere, manche Jahrzehnte bestehend wie „Charivari", andere durch die Zensur, materielle oder andere Schwierigkeiten zu einem mehr oder minder schnellen Verschwinden verurteilt. Nur einige seien genannt: „La Lune", „L'Éclipse", „Le Lune Rousse", „Le Hanneton", „Le Journal Amusant" „Le Rire". Gegen Ende des Zweiten Kaiserreichs und in den ersten Jahrzehnten der Dritten Republik mehrte sich ihre Anzahl beträchtlich. Auch waren illustrierte Familienblätter, Vorläufer unserer heutigen Illustrierten, hinzugekommen wie „L'Illustration", „Le petit Journal" und „L'Univers Illustré", die ihre Seiten der humoristischen und satirischen Zeichnung und dem karikierten Porträt zur Verfügung stellten.

Betrachtet man die Zeichnungen prominenter Künstler der Jahrhundertwende, z. B. in der sehr scharfen satirisch-polemischen „Assiette au Beurre", zu deren Mitarbeitern Steinlen und der junge Kees van Dongen gehörten, und in politisch anders eingestellten Blättern, so sucht man vergebens die Poesie, die Jean Effels und Peynets Schöpfungen weit über Frankreichs Grenzen hinaus bekanntgemacht haben. Paris besaß damals keinen Wilhelm Busch. Ich sage Paris und nicht Frankreich, weil Paris, wenn man von der Zeit des zweiten Weltkriegs absieht, als geistiges Zentrum auch die Söhne der heiteren graphischen Musen stets in seinen Bannkreis gezogen hat.

Effel und Peynet hatten wohl Vorläufer in Jules Dépaquit und vor allem in Georges Delaw, beide aus Sedan stammend und Mitarbeiter des „Journal du Chat Noir", des „Vie Drôle" und des 1894 von Arsène Alexandre und Felix Juven gegründeten „Rire", aber in ihren Zeichnungen war das poetische Element nur von sekundärer Bedeutung. Immerhin stachen sie von denen ihrer Kollegen ab.

Die aktuellen satirischen, oft polemischen Zeichnungen fallen häufig durch ihre ungestüme Aggressivität auf, die nicht nur durch Thema und Pointe zum Ausdruck kommt, sondern auch durch die realistische Darstellung. Nicht der Witz und Esprit des Boulevardiers spiegelt sich in ihnen, sondern der Geist des Montmartre Aristide Bruants.

Und sonst: Der Humor Forains ist herb, ja bitter, der Willettes beschwingt und ausgelassen, der Abel Faivres possenhaft.



DUBOUT. „Wie lange noch wartet man?" „Bis die Bahn besetzt ist"



JEAN EFFEL, „Die Chrysantheme", aus „Die Erschaffung der Welt"



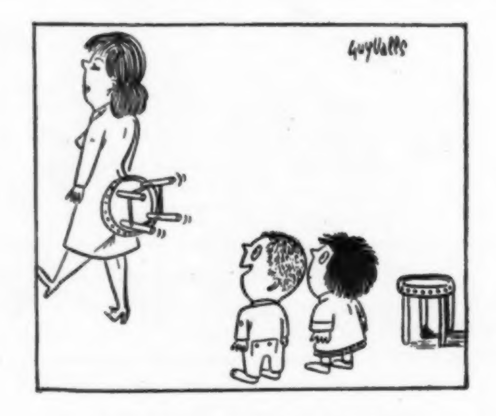
JEAN EFFEL, „Mein Name ist Luzifer, aber Sie können mich Lulu nennen"

1918 gründet Maurice Maréchal das Witzblatt „Le Canard Enchaîné". Auf gewöhnlichem Zeitungspapier gedruckt, erreicht es in den Jahren vor und nach dem zweiten Weltkrieg so hohe Auflagen, daß der Verlag sich leisten kann, völlig auf einen Inseratenteil zu verzichten und außerdem allen Angestellten, also nicht allein dem Redaktionsstab, eine Gewinnanteil auszuschütten. Nicht nur die politischen Freunde dieses Witzblatts kaufen es, sondern auch seine Gegner. Heute ist die Auflage niedriger als früher, aber viele der Leser behaupten noch immer, es sei die „seriöseste Zeitung Frankreichs". Eine ganze Reihe populärer Zeichner verdanken ihren Aufstieg dem „Canard Enchaîné", doch nur wenige Prominente aus der Vorkriegszeit sind ihm treu geblieben, z. B. Monier, Pol Ferjac und Grove, als Zeichner der abstrakteste.

Nach dem zweiten Weltkrieg gewinnt die humoristische Zeichnung so an Beliebtheit, daß die Zahl der Zeichner sich beträchtlich erhöht. Der Grund mag teils die Freude an der endlich wiedergewonnenen Ausdrucksfreiheit sein, andrerseits verursachen die schweren Zeiten eine Flucht in die Zerstreuung und eine Sehnsucht nach Poesie. Es gibt kaum eine Tageszeitung, ein Wochenblatt, das den Lesern Karikaturen und humoristische und satirische



BARBEROUSSE, „Fürchterlich, Knochen zu essen! Weißt du eigentlich, was du tust?"



GUY VALLS, „Die hat guten Kaugummi!"



FAIZANT, „Ich glaube, daß sie uns erst morgen erwartet haben"



GAD, „Papa, wie hast du nur um die Hand einer Frau bitten können?"

Zeichnungen vorenthält. Den Werbefachleuten entgeht dies natürlich nicht, und so erscheinen die Meister humoristischer Graphik bald auch als Autoren von Anzeigen und Broschüren und, an den Mauern von Paris, sogar als Plakatkünstler. Die Werbegraphik bringt eigene Meister des Humors hervor. Hervé-Morvans Plakatserie für ein Mineralwasser amüsiert die Franzosen monatelang. Beps Rennplakate erheitern nicht nur die Freunde des Rennsports, und Savignac, lange unbeachtet, kann sich vor Aufträgen nicht retten.

„Die großen Vier" der Nachkriegszeit sind, in alphabetischer Reihenfolge genannt, Albert Dubout, Jean Effel, Peynet und Sennep. Alle vier haben ihre Laufbahn vor dem Kriege begonnen.

Jean Effel betätigte sich zunächst als Vertreter der väterlichen Passementerie-Großhandlung, was ihm wenig behagte. Die Malkunst lockte ihn, aber nach seinem eigenen Urteil verdienten seine Bilder das Prädikat: scheußlich. Die Angst vor dem Verhungern und Verdursten (er liebt guten Cognac) inspirierte ihn, für Zeitungen zu zeichnen. Sein Einfallsreichtum, die Liebenswürdigkeit, der Charme und die Poesie seiner kleinen Kunstwerke und der Witz ihrer Unterschriften führten ihn schnell zum Erfolg. Effels Serien „Der kleine Engel", „Die Erschaffung der Welt",



NITRO, „Gestatten Sie bitte, daß ich mein Dessert aufesse"



MOALLIC, Ohne Worte (Ici-Paris)



JEAN EFFEL, „Die Chrysantheme", aus „Die Erschaffung der Welt"



JEAN EFFEL, „Mein Name ist Luzifer, aber Sie können mich Lulu nennen"

1918 gründet Maurice Maréchal das Witzblatt „Le Canard Enchaîné". Auf gewöhnlichem Zeitungspapier gedruckt, erreicht es in den Jahren vor und nach dem zweiten Weltkrieg so hohe Auflagen, daß der Verlag sich leisten kann, völlig auf einen Inseratenteil zu verzichten und außerdem allen Angestellten, also nicht allein dem Redaktionsstab, eine Gewinnanteil auszuschütten. Nicht nur die politischen Freunde dieses Witzblatts kaufen es, sondern auch seine Gegner. Heute ist die Auflage niedriger als früher, aber viele der Leser behaupten noch immer, es sei die „seriöseste Zeitung Frankreichs". Eine ganze Reihe populärer Zeichner verdanken ihren Aufstieg dem „Canard Enchaîné", doch nur wenige Prominente aus der Vorkriegszeit sind ihm treu geblieben, z. B. Monier, Pol Ferjac und Grove, als Zeichner der abstrakteste.

Nach dem zweiten Weltkrieg gewinnt die humoristische Zeichnung so an Beliebtheit, daß die Zahl der Zeichner sich beträchtlich erhöht. Der Grund mag teils die Freude an der endlich wiedergewonnenen Ausdrucksfreiheit sein, andrerseits verursachen die schweren Zeiten eine Flucht in die Zerstreuung und eine Sehnsucht nach Poesie. Es gibt kaum eine Tageszeitung, ein Wochenblatt, das den Lesern Karikaturen und humoristische und satirische



BARBEROUSSE, „Fürchterlich, Knochen zu essen! Weißt du eigentlich, was du tust?"



GUY VALLS, „Die hat guten Kaugummi!"



FAIZANT, „Ich glaube, daß sie uns erst morgen erwartet haben"



GAD, „Papa, wie hast du nur um die Hand einer Frau bitten können?"

Zeichnungen vorenthält. Den Werbefachleuten entgeht dies natürlich nicht, und so erscheinen die Meister humoristischer Graphik bald auch als Autoren von Anzeigen und Broschüren und, an den Mauern von Paris, sogar als Plakatkünstler. Die Werbegraphik bringt eigene Meister des Humors hervor. Hervé-Morvans Plakatserie für ein Mineralwasser amüsiert die Franzosen monatelang. Beps Rennplakate erheitern nicht nur die Freunde des Rennsports, und Savignac, lange unbeachtet, kann sich vor Aufträgen nicht retten.

„Die großen Vier" der Nachkriegszeit sind, in alphabetischer Reihenfolge genannt, Albert Dubout, Jean Effel, Peynet und Sennep. Alle vier haben ihre Laufbahn vor dem Kriege begonnen.

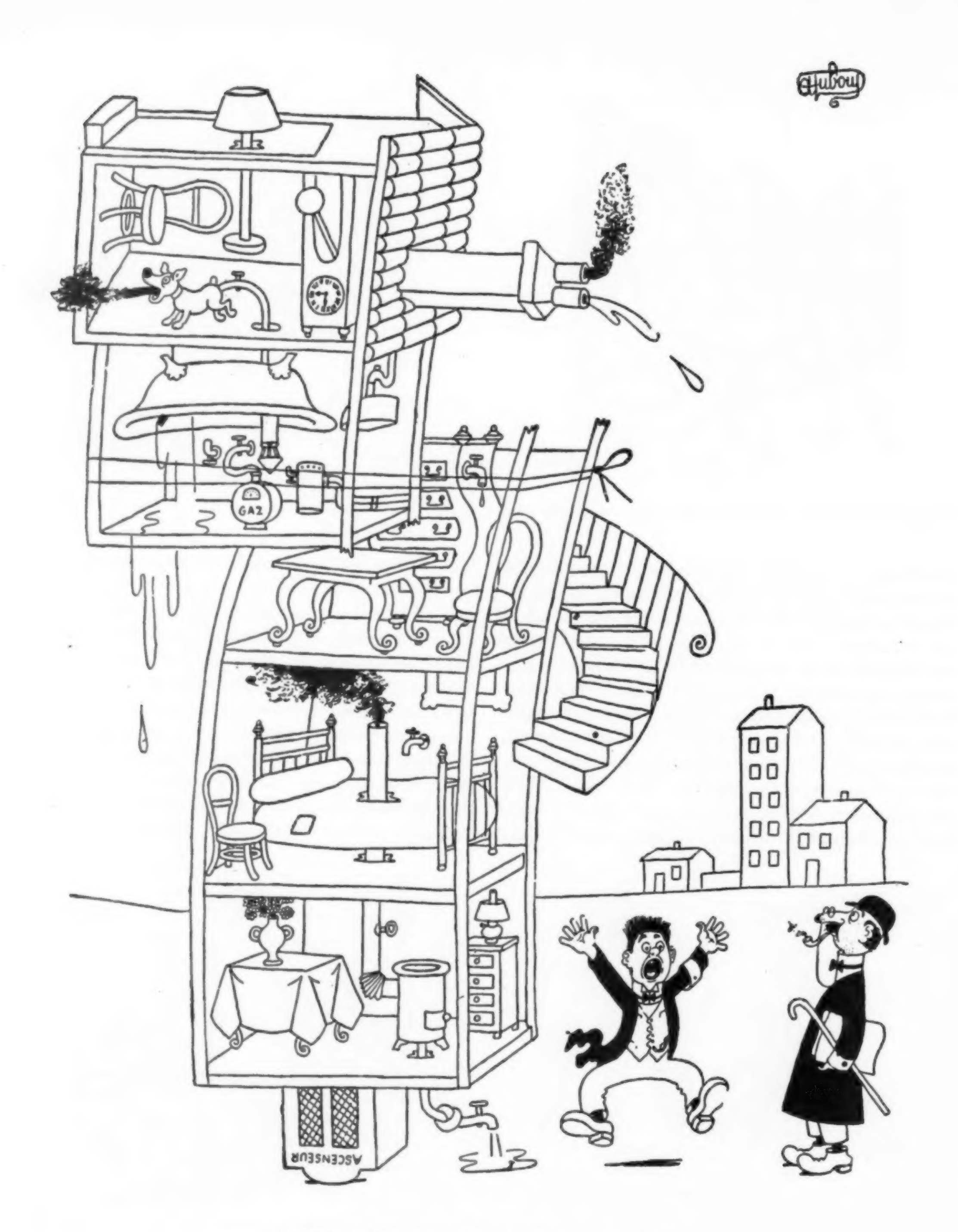
Jean Effel betätigte sich zunächst als Vertreter der väterlichen Passementerie-Großhandlung, was ihm wenig behagte. Die Malkunst lockte ihn, aber nach seinem eigenen Urteil verdienten seine Bilder das Prädikat: scheußlich. Die Angst vor dem Verhungern und Verdursten (er liebt guten Cognac) inspirierte ihn, für Zeitungen zu zeichnen. Sein Einfallsreichtum, die Liebenswürdigkeit, der Charme und die Poesie seiner kleinen Kunstwerke und der Witz ihrer Unterschriften führten ihn schnell zum Erfolg. Effels Serien „Der kleine Engel", „Die Erschaffung der Welt",



NITRO, „Gestatten Sie bitte, daß ich mein Dessert aufesse"



MOALLIC, Ohne Worte (Ici-Paris)



DUBOUT. „Corbusier ist wohl Ihr Architekt"? — „Nein, Dubout"

„Adam und Eva", „Als die Tiere noch sprachen", und „Der kleine Teufel" werden neben seinen Einzelzeichnungen in Frankreich und im Ausland immer wieder gedruckt. Sie sind auch als begehrte Sammelbände erschienen. Albert Dubout stammt aus Marseille. Der Esprit seiner Karikaturen und Zeichnungen und sein ganzer Humor verrät den Witzbold von der Cannebière, im gewissen Sinne die Reeperbahn Marseilles.

Die Professoren der Kunstakademie von Montpellier hielten ihn für den schlechtesten Schüler. Malte er damals eine Venus, so glich sie der riesigen, dicken, aufgedonnerten Frau Heros, die man später auf vielen seiner Zeichnungen an der Seite ihres verschüchterten, winzigen, mageren Ehemanns findet. Dubouts Feder richtet sich mit Vorliebe gegen die Welt des Spießbürgertums, die er ins Groteske steigert. Weniger bekannt der großen Menge der Zeitungsleser ist Dubout als brillanter und geistvoller Illustrator bibliophiler Ausgaben, z. B. der Balladen François Villons, der „Contes Drôlatiques" von Balzac und der Theaterstücke Marcel Pagnols. Zur Zeit arbeitet er an der Illustration einer Molière-Ausgabe.

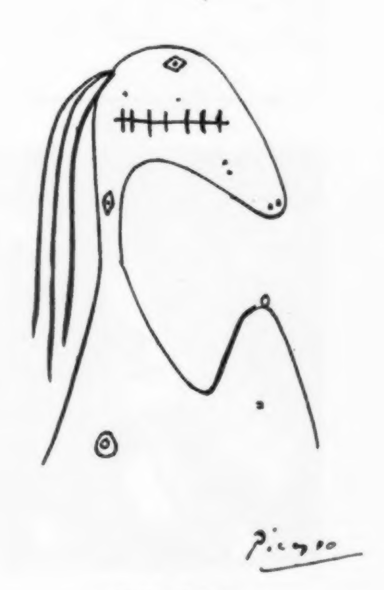
Raymont Peynet hat sich eine Märchenwelt geschaffen, deren Hauptpersonen die berühmten beiden „Verliebten" sind. In dieser Welt existiert nichts Häßliches, Satanisches und Niederträchtiges. Eine böse Schwiegermutter verzaubert seine Feder in eine gütige Fee, eine Keilerei in ein Ballett, und eine Atombombe würde wahrscheinlich zu einem Rosenstrauß ohne Dornen werden.

Peynet wuchs in einem urechten Pariser „Miljöh" auf. Sein Vater besaß im Quartier du Temple, einem Volksviertel hinter der Place de la République, ein „Bistrot", eine Kneipe. Bereits als Kind sah Peynet die Welt als ein wunderschönes Bilderbuch. Nicht grade zur Freude seiner Lehrer verwandelten sich für ihn die Logarithmentafeln in blühende Blumenbeete und die Kubikwurzeln in Maiglöckchen. Vor dem Kriege war er Mitarbeiter des „Journal" und des Witzblatts „Le Rire", das längst seine Bedeutung verloren hat und sich heute auf galante Zeichnungen beschränkt. Die Nachkriegszeit mit ihrem Drang zur Poesie brachte ihm den großen Erfolg. Er ist auch als Illustrator und Bühnenbildner für Opern und Balletts hervorgetreten.

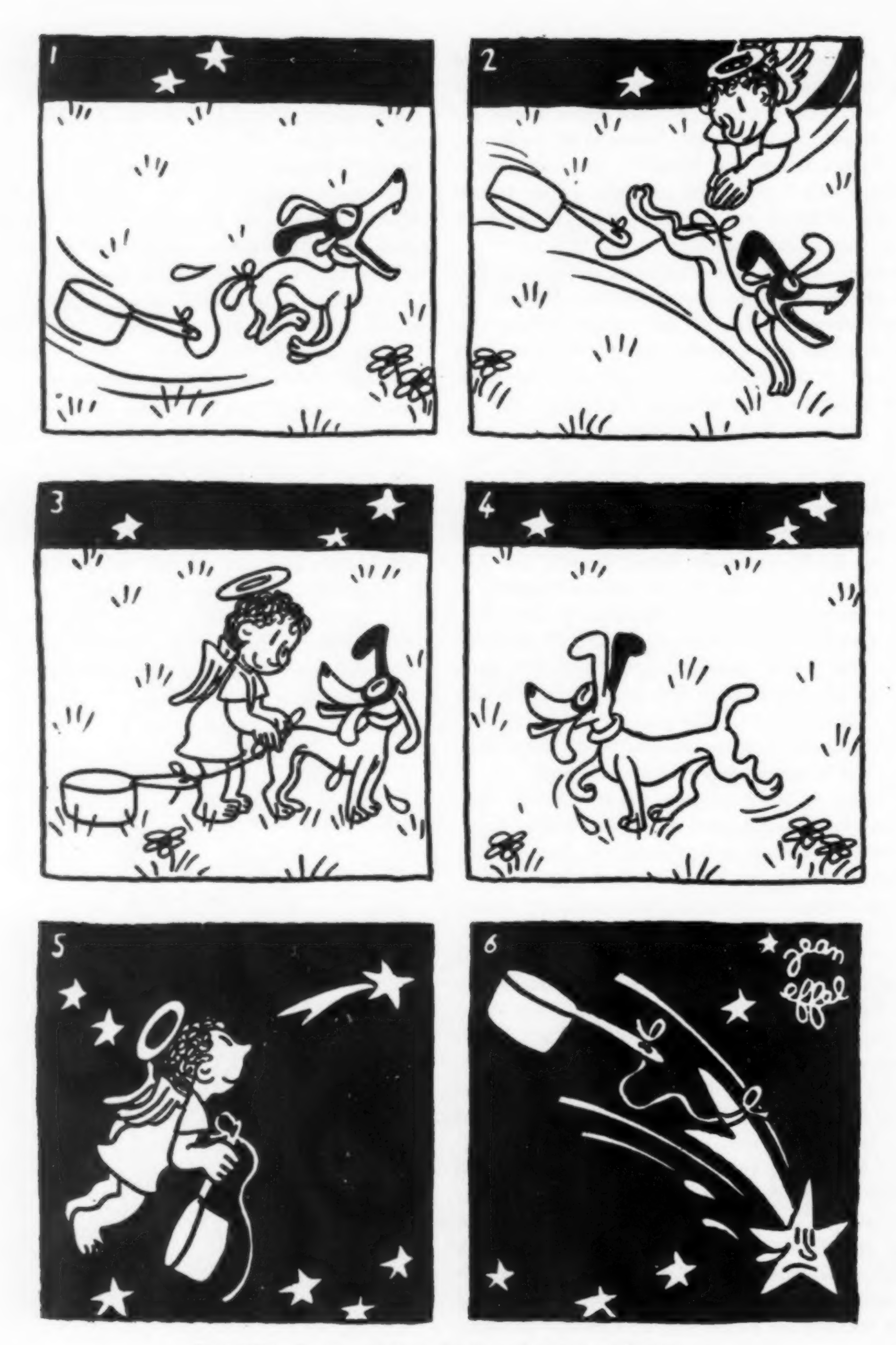
Und nun Sennep, der große Sennep, dessen ganzer Esprit und Witz sich im Strich der Zeichnung offenbart: seine Familie ist seit Generationen in Paris ansässig. Er ist wirklich ein Urpariser. Nach einem Ferienaufenthalt in Deutschland veröffentlichte er als Gymnasiast unpolitische erste Zeichnungen im „Rire". Der Krieg zwang ihn, das Studium der Rechte und der Literatur zu unterbrechen, das er schließlich aufgab, um sich ganz der Presse zu widmen. Seine Zeichnungen erschienen in führenden Blättern, der Tageszeitung „L'Echo de Paris", der Wochenschrift „Candide", in der „Liberté" und später auch im „Paris-Soir", dem größten Boulevardblatt. Sein damals gemeinsam mit Gassier, einem Zeichner der politischen Opposition, der Linken, veröffentlichtes Album „Histoire de France" verursachte großes Aufsehen. Nach dem zweiten Weltkrieg ist er vorübergehend bei der Tageszeitung „Le Front National", um dann im „Figaro" ein Star der politischen Zeichnung und der gezeichneten Theaterkritik zu werden.

Groß ist die Zahl der übrigen Zeichner, unter denen es viele von überdurchschnittlicher Begabung gibt, Jacques Faizant, Moisé, Nitro, Bellus und andere. In den Seiten der Wochenblätter mit hohen Auflagen findet man immer wieder Hervé, Harvec, Chen, Tetsu, Gad, Peterson und, nicht zu vergessen, Aldebert und Bill.

Ich darf „Walter" Goetz nicht vergessen, ursprünglich Gebrauchsgraphiker in Köln, der schon vor dem Kriege nach London ging und sich vor wenigen Jahren in Paris niedergelassen hat. Seine Zeichnungen und vor allem seine Serie „Colonel Up und Mr. Down" haben seit 1934 im „Daily Express" einen solchen Erfolg, daß er in London auch Mitarbeiter des „Punch" und in Paris des „Paris-Presse" wurde.



PABLO PICASSO



JEAN EFFEL, „Die Kasserolle" aus „Der kleine Engel" (Rowohlt-Verlag)



WILLIAM HOGARTH, John Dennis

KARIN HILLEBRAND

ENGLISCHE HUMORISTEN UND KARIKATURISTEN

VON HOGARTH ZU SEARLE

„Eine Zeichnung, die Menschen mit Tierköpfen darstellt, nennen die Italiener ‚Caricatura'", schrieb T. Browne 1690 aus Venedig nach England. Hogarth gebrauchte bereits das englische Wort „caricature". Doch erst zweihundert Jahre später gab der Engländer Murray der Karikatur eine Definition, die noch heute gilt: „Die Karikatur ist die groteske oder lächerliche Darstellung von Personen oder Gegenständen, die durch die Übertreibung ihrer charakteristischsten Eigenschaften erzielt wird." In England, dem Land der Exzentriker, hat gerade die übertreibende, exzentrische Seite der Karikatur Künstler und Publikum immer besonders angezogen.

Als Kunst ist die Karikatur so alt wie die Kunst selbst. Wir karikieren, ehe wir erschaffen. Der Weg zur Karikatur ist ein Weg zum Himmel. Die mittelalterliche Karikatur finden wir in den Kathedralen. Die Karikatur von Hogarth zu Searle ist gleichfalls ein, wenn auch verweltlichter Weg zum Himmel. Die Moral trat an die Stelle der Religion. Der puritanische Engländer macht sich gern zum Anwalt der Moral, und die Karikatur



RONALD SEARLE, „Gestatten, daß ich mich vorstelle, Ronald Searle". Selbstportrait aus „Wenn noch das Lämpchen glüht" (Diogenes-Verlag, Zürich)



Umschlagbild des „Punch" (1849)

bietet sich ihm dafür als vorzügliches Ausdrucksmittel an. Im neunzehnten Jahrhundert wurde die Karikatur zur Kunst der gedruckten Vervielfältigung, erst die Presse gab ihr Macht, Gefährlichkeit und Charme. Die Karikatur verlangt Selbstbeherrschung von dem, den sie trifft. Ohne Freiheit gibt es keine echte Karikatur. Als auf dem Kontinent noch streng absolutistisch regiert wurde, hatte sich das demokratische England bereits seine Pressefreiheit gesichert. Ihr vor allem verdankt es seinen Vorsprung in der Kunst der Karikatur.

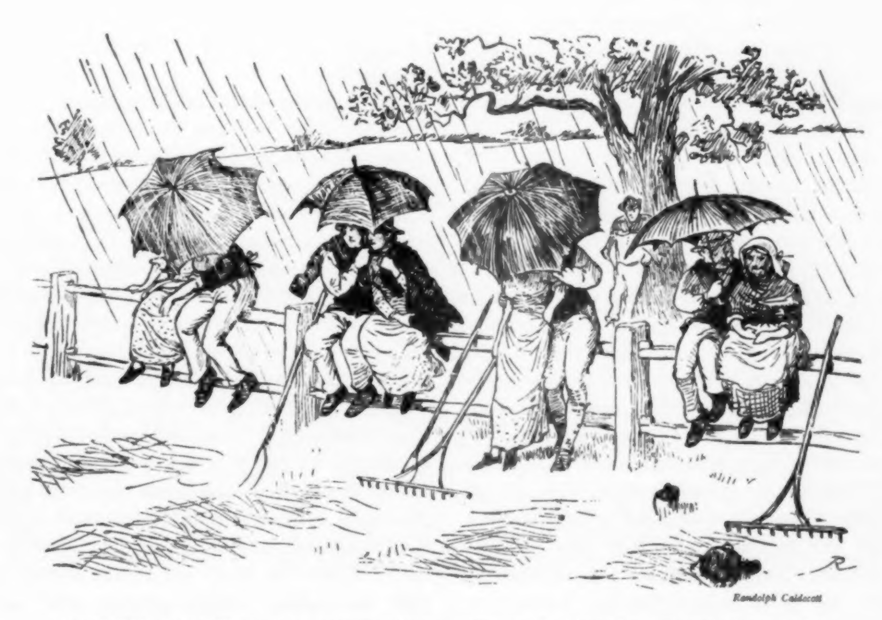
Die Karikatur ist das einzige Gebiet der Bildenden Kunst, in dem England drei Jahrhunderte lang Bedeutendes leistet. Hogarth, der die englische Malerei zur Nationalkunst erhob, war zugleich auch der erste große Karikaturist. Von ihm müssen wir daher ausgehen, wenn wir den englischen Humor der Gegenwart verstehen wollen. Hogarths in zahllosen Kopien verbreitete Bildergeschichten, bis in kleinste komische Einzelheiten hinein meisterhaft ausgearbeitete, mehr theatralische als dramatische Szenenfolgen: „Der Weg der Buhlerin", „Aus dem Leben eines Wüstlings", „Die Heirat nach der Mode" sind ernstgemeinte Moralpredigten, in denen die Tugend über das Laster triumphiert, der gute Mann zum Bürgermeister aufsteigt, während der böse gehängt wird. Es gibt nur eine vielbewunderte Zeichnung Hogarths, die dem abstrahierenden Stil unserer Zeit entspricht; sie stellt einen berühmten Musiker als Musiknote dar.

Die nächste Generation war eine Generation politischer Karikaturisten. An ihrer Spitze standen James Gillray (1757—1815), Thomas Rowlandson (1796—1827) und George Cruikshank (1792—1878). Gillray, der Vater der englischen politischen Karikatur, interessierten leidenschaftlich alle Personen, die das Rad der Geschichte drehten. Er besaß den Instinkt des geborenen Karikaturisten, im Physischen das Geistige auszudrücken. Er war Patriot, jedoch nicht der Diener, sondern der Kritiker seiner Obrigkeit. In seiner kühnsten Karikatur, die er „Sünde, Tod und Teufel" unterschrieb, stellte er die englische Königin als Teufel dar. Weltruf erlangte er mit seinen genialisch wilden Karikaturen Napoleons, die diesem Erzfeind Englands mehr Schaden zufügten als manche Armee.

Als Napoleon geschlagen war, vertauschte „John Bull"

die rauhen Seeräubersitten früherer Jahrhunderte mit den höflichen Umgangsformen eines reichen Handelsherrn, aus dem dann in den Vierziger Jahren der für ganz Europa vorbildliche „Gentleman" hervorgehen sollte. Niemand in England wollte mehr die grobe Sprache Gillrays hören und viele Karikaturisten wanderten von der Politik zur Buchillustration ab, für die sie mit George Cruikshank, dem größten Kleinmeister der Karikatur, an der Spitze, Hervorragendes geleistet haben. Die Radierung wurde von dem billigeren und schnelleren Holzschnitt abgelöst.

Unter dem Eindruck von Philipons satirischem Blatt „Charivari" in Paris, dem Honoré Daumier zu Ruhm verhalf, wurde in London von dem Holzschneider Ebenezer Landells und dem Zeitungsbesitzer Henry Mayhew 1841 der „Punch or The London Charivari" als „Witzblatt ohne Grobheit, Parteilichkeit, Taktlosigkeit oder Bosheit" ins Leben gerufen. „Mr. Punch" repräsentierte der Welt gegenüber das reiche liberalistische England. Diese einzigartige Stellung eines Witzblattes als eine Art diplomatischen Vertreters seines Landes verschaffte „Punch" seinen Weltruf. John Leech (1817—1864), für das erste Vierteljahrhundert Punchs führender Karikaturist, war ein schöner, eleganter Mann, von sanfter Melancholie überschattet, der in seinen Mußestunden gern zu Pferd saß und die Jagd liebte. Er war der erste Gentleman-Karikaturist, dessen maßvoller Humor den „Punch" zum englischen Familienalbum machte und von dem und dessen Nachfolgern die Franzosen sagten: sie lachen nicht, sie lächeln. Leech war es auch, der für die politische Karikatur den sanfteren Begriff „Cartoon" einführte. Das kam so: 1843 wurden in einer großen Ausstellung die Entwürfe oder „Cartoons" für Wandgemälde gezeigt, die im Parlamentsgebäude ausgeführt werden sollten. Leech karikierte diese Cartoons in einer Serie treffender Satiren für den Punch, das Publikum behielt das Wort „Cartoon", und seitdem heißt die ganzseitige politische Wochenkarikatur des Punch, deren Thema früher jeden Mittwoch, heute jeden Dienstag bei einer fröhlich ernsten Tafelrunde von den dazu geladenen Künstlern und Redakteuren diskutiert, festgelegt und von dem führenden Punch-Cartoonisten dann ausgeführt wird, der „Wochencartoon". Zu dieser Tafelrunde berufen zu sein, „to be on the table", war und ist eine große Ehre; auf dem runden Tisch, an dem das Mahl und anschließend die Diskussion gehalten wird, haben sich alle Mitglieder seit 1841 mit ihren Initialen verewigt. Leech war aber vor allem ein Meister harmloser „jokes" und hat außer den „Cartoons" allein zum Punch 3000 Illustrationen beigesteuert. Sein Ideenreichtum ist überwältigend, und seine Bildergeschichten, wie die von den Jagdabenteuern des Mr. Briggs und das in ihnen immer



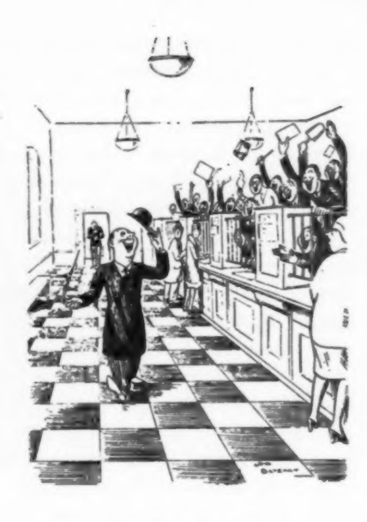
RANDOLPH CALDCCOTT. Es ist nicht so schlechtes Wetter für die Heumacher, wie manche Leute denken.



TENNIEL,
„Der Lotse wird ausgeschifft"



KEENE, *Sparsamkeit*: „Eh, Max, gehst du schon wieder nach Hause?" — „E-eh, es ist geradezu ein verderblicher Platz hier, ich war kaum zwei Stunden hier und schon war ich 6 Pfennig los!"



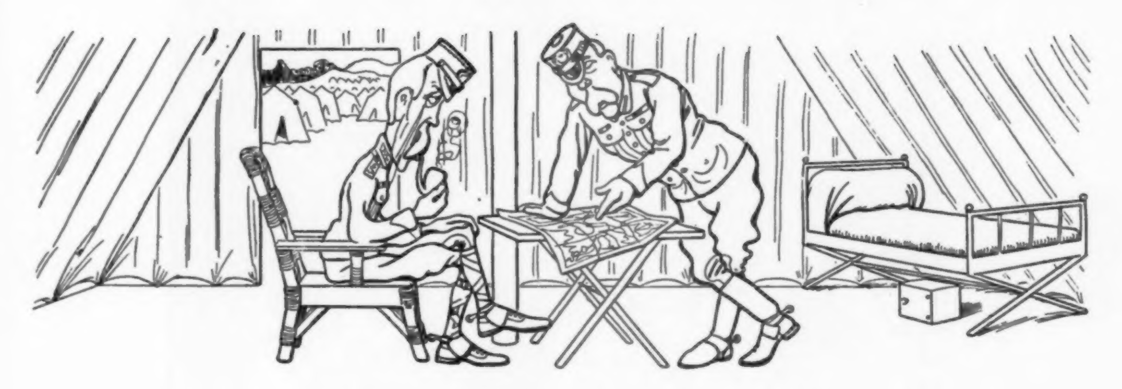
BATEMAN, „Der Mann, welcher seinen verfallenen Wechsel bezahlte."

wiederkehrende „Leechgirl", das seiner schönen Frau geglichen haben soll, machten ihn ungeheuer volkstümlich. Als er 1864 plötzlich starb, fürchtete man nicht nur in England, daß mit ihm auch der Punch zu Grabe getragen werde. Aber die Männer, die seinem Sarge folgten, setzten sein Werk fort: Richard Doyle, der das groteske Deckblatt des Punch entworfen hat, George du Maurier, der Schöpfer des Dandy in der englischen Karikatur, der Cartoonist John Tenniel und der geniale Humorist Charles Keene. Bis auf den heutigen Tag gibt es wohl keinen englischen Humoristen (von denen wir hier nur einige nennen können), der für den Punch nicht — zumindest gelegentlich — gearbeitet hätte.

Charles Samuel Keene (1823—1891) war ein Humorist vom Range Menzels, dessen Zeichnungen er sehr bewunderte. Keene übertrieb kaum, er erfand nicht — die „jokes", die er illustrierte, stammten von seinen Freunden —, sondern beobachtete sorgfältig und verstand es, die Natur in ihren humorvollen Augenblicken aufzuspüren. Seine vielfigurigen Kompositionen sind kleine Kunstwerke. Jeder kannte ihn in London, wenn er, die Tintenflasche am Westenknopf festgebunden, an der Straßenecke stand und in sein Skizzenbuch oder auf alte Umschläge kritzelte. Er zeichnete gern mit angespitzten Holzstückchen, die er in selbstverfertigte Tinten verschiedener Farben und Schattierungen tauchte. Das „Helldunkel" seiner Blätter war hochgeschätzt, machte aber eine exakte Wiedergabe im Druck unmöglich. Keene teilte die Ideale und Abneigungen der Mittelklassen. Vor allem seine Kleiderkarikaturen, wie die an Umfang ständig zunehmenden Krinolinen der Damen, erfreuten sich großer Beliebtheit.

Die Kleiderleidenschaft der victorianischen Zeit entsprang zweifellos nicht nur dem einfachen Bedürfnis, sich zu schmücken, sondern mag weitgehend der Reaktion gegen die Öde des puritanischen Protestantismus und die Häßlichkeit der Industrie zuzuschreiben sein. Auch die politischen Karikaturisten verfielen ihr, und dem Punchporträtisten Harry Furniss verschafften nicht seine Massenproduktion, sondern u. a. Gladstones wachsende Kragen, die er so köstlich zu karikieren wußte, den unverdienten Ruf eines ausgezeichneten Künstlers.

Andere Karikaturisten flüchteten in antikische Schönlinigkeit. So führte John Tenniel (1820—1914), der politische Nachfolger Leechs, der dessen Codex des guten Benehmens übernahm, seine von der deutschen Overbeckschule beeinflußten klassischen Figuren der Britannia, Germania, Belle France usw. als ständige Symbole der europäischen Großmächte in den Punchcartoon ein. Diese steifen Göttinnen, die er mit hartem Bleistift direkt aufs Holz zu zeichnen pflegte, nahmen zwar unter seinem Nachfolger Linley Sambourne (1844—1910) weiblichere



CARAN D'ACHE, Britisches Phlegma: Der General und sein Stabschef



Unerwartete Ankunft einer Granate

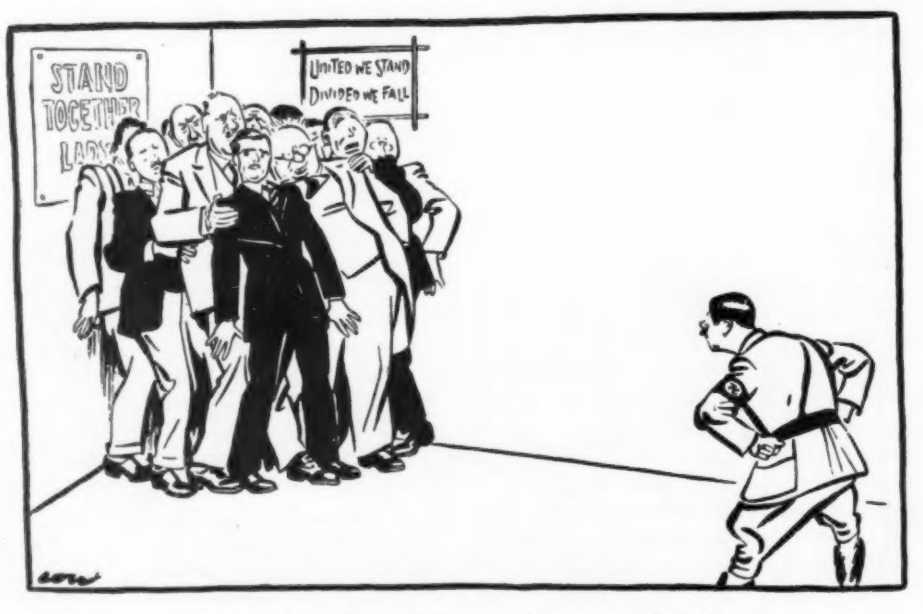


Caran d'Ache.

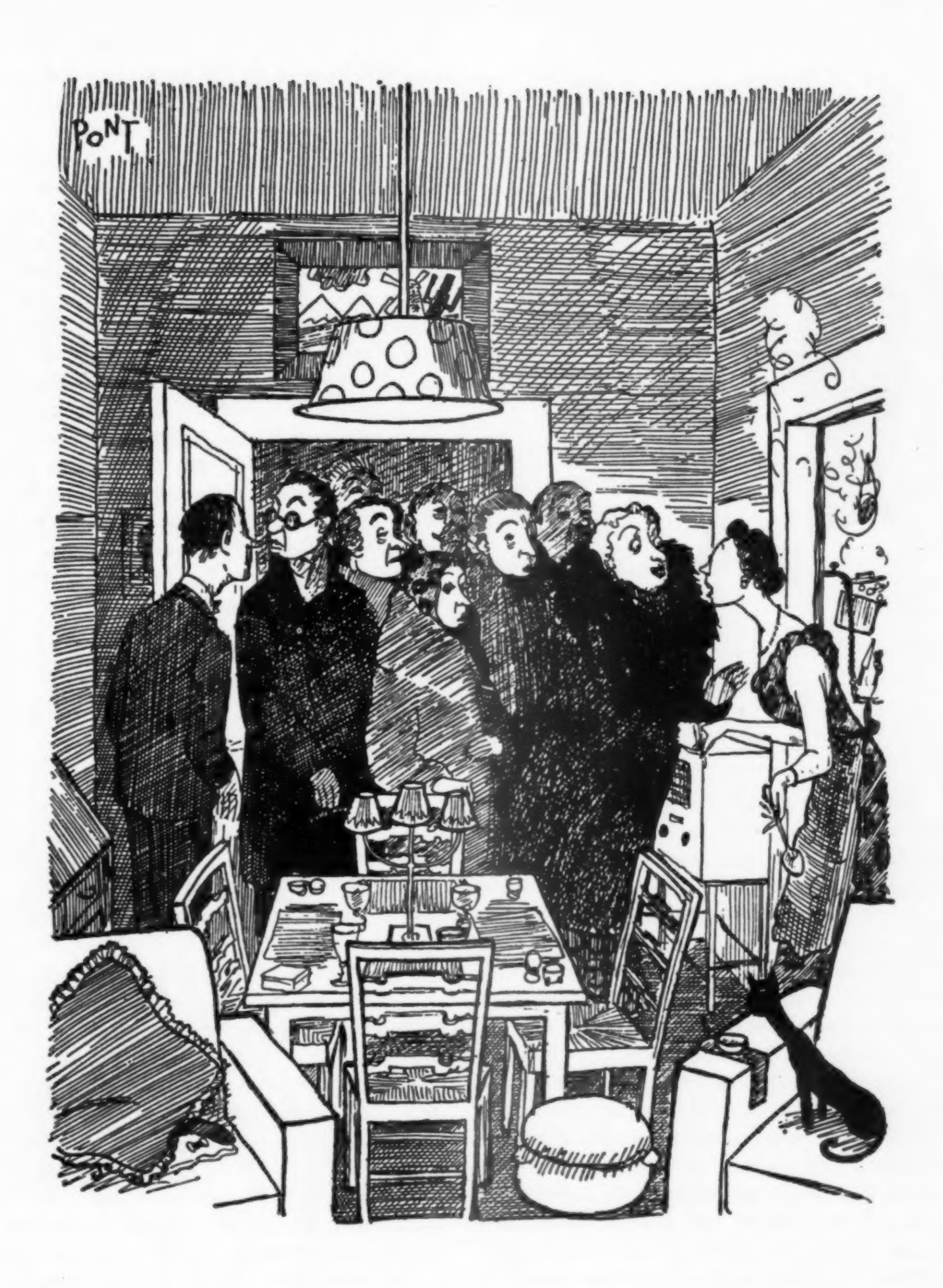
Der General: „Junge, kehre den Stabschef weg und schicke mir seinen Adjutanten."



LOW, „Die goldene Hochzeit" aus „Punch"



LOW, „Wieviel wollen Sie mir geben, wenn ich Ihnen keinen Fußtritt gebe,
— sagen wir, fünfundzwanzig Jahre?"



PONT. „Aber warum, Missis Harrison, es war ganz richtig, daß Sie Ihre Schwester mit ihrem Mann und deren Tochter und zwei Söhne, sowie deren Freund mitbrachten, die unerwartet bei Ihnen eintrafen.“ (Aus „Punch“)



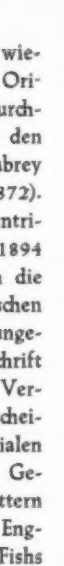
NICOLAS BENTLEY, „Und die hier, ich befürchte, ist Missis Glover."

Formen an, verloren aber in dessen gleichmäßig dicken Umrißlinien, auf deren Perfektion der in die Exaktheit verliebte Sambourne so stolz war, weder an Steifheit noch an Gewicht. Erst Bernard Patridge, der seine Kompositionen mit feinster Feder ausführte und sorgfältig schattierte, machte diese Gesellschaft schlank und graziös. Tenniels berühmtestes Blatt „Dropping the Pilot" stellt die Entlassung Bismarcks dar. Dieser noble Cartoon — übrigens ein Musterbeispiel für Mr. Punchs Diplomatie — errang Welterfolg, und sowohl Bismarck wie der Kaiser fühlten sich geschmeichelt. Patridges beste Cartoons entstanden im ersten Weltkrieg und standen in ihrer vornehmen Gesinnung denen Tenniels nicht nach. „Sie haben alles verloren", sagt auf einem Blatt der Kaiser zum König von Belgien. „Nicht meine Seele", antwortete dieser stolz. Dieser Cartoon war noch 25 Jahre später bekannt, als sich die gleiche Geschichte, nur mit einem andern Schnurrbart, wiederholte. Heute ist L. C. Illingworth führend unter den Punchcartoonisten. Er hält sich so streng an die Überlieferung der Tenniel- und Patridge-Schule, daß seine Cartoons sogar den Holzschnittcharakter ihrer Vorgänger bewahrt haben.

Bereits in den Siebziger Jahren kamen neue Druckverfahren auf, die auch das kleinste Detail einer Linie wiederzugeben vermochten. Auflockerung und größere Originalität waren die Folge. Den entscheidenden Durchbruch zur modernen Karikatur vollzogen dann in den neunziger Jahren zwei Außenseiter, die Dandies Aubrey Beardsley (1872—1898) und Max Beerbohm (geb. 1872). Die morbiden Grotesken Beardsleys und die exzentrischen Porträtkarikaturen Beerbohms, die sie beide 1894 in den „Yellow Books" veröffentlichten, sprengten die Fesseln der Tradition, in denen sich die victorianischen Humoristen verfangen hatten. Ihre Wirkung war ungeheuer. Generationen lernten an ihnen die Kurzschrift moderner Karikatur lesen und schreiben. Beardsleys Versuche, die soziale Karikatur in England einzuführen, scheiterten an seinem Zynismus, der zu keiner echten sozialen Kritik fähig war. Bis heute ist dieses so wichtige Gebiet der Karikatur, wenn man von ein paar Blättern Walter Cranes und Will Dysons absieht, von den Engländern als „shocking" umgangen worden. Allein Fishs (Mrs. Sefton) glänzende Karikaturen vertreten heute das Gebiet der sozialen Satire.



MAX BEERBOHM, Der richtige John Bull, 1901





BODGE. „Sie sagt, wen interessiert schon mein Hang zur Hygiene."

Max Beerbohm ist vor allem ein Meister des Porträts, und die Skizze Georg IV., mit der er in den „Yellow Books" debütierte, ist zwar noch unsicher im Umriß, überzeugte aber die Zeitgenossen in ihrer Wahrhaftigkeit. Nach seinen Anfangserfolgen in der Karikatur und in der Schriftstellerei gab „Max" das begonnene Jurastudium auf und folgte Bernard Shaw als Theaterkritiker an die „Saturday Review", für die er auch Theaterkarikaturen zeichnete. Sein älterer Halbbruder, Sir Herbert Beerbohm-Tree, ein berühmter Schauspieler der Zeit, hatte sein Interesse für Theater und Literatur früh geweckt. Max hat auch Theaterstücke geschrieben. Seine besondere Stärke lag in der Parodie. In der Karikatur kam es ihm niemals auf die Ähnlichkeit, sondern auf die Wahrheit an. Wenn er einen kleinen Mann sah, an dem das einzig Besondere ein großer Schnurrbart war, so zeichnete er den Schnurrbart größer und größer, den Mann kleiner und kleiner in der rechten Proportion. Die Leute lachten nicht so sehr mit ihm als über ihn. Der Mann hat doch gar keinen so großen Schnurrbart, sagten sie und begriffen erst allmählich seine Aussage, daß dieser Mann nichts anderes als ein eitler Schnurrbart war. Man warf ihm vor, daß er nicht korrekt zeichnen könne und daher oft in eine Art Symbolismus flüchte, um der Schwierigkeit der Zeichnung aus dem Wege zu gehen; aber gerade die Freiheit seiner Linienführung ist bezaubernd. Sie ist niemals steif, oft dekorativ. Je weiter sich seine Porträts von photographischer Genauigkeit entfernen, um so wahrer sind sie. Daher war es ihm auch möglich, z. B. in „Die Dichterecke" oder „Rossetti und sein Kreis" Menschen überzeugend darzustellen, die längst tot waren. Er reproduzierte sie gewissermaßen. Seine „Caricatures of 25 Gentlemen" — er hat die Modelle in späteren Jahren immer wieder und immer besser gezeichnet — machten ihn 1896 berühmt. Wer die großen Köpfe auf den kleinen Körpern nur einmal gesehen hat, R. Kipling mit dem mächtigen Kinn, Oscar Wilde mit den ringäugigen Krabbenhänden, Bernard Shaw, den nicht ganz feinen bärtigen Propheten des Sozialismus, Edward VII. als Prinzen von Wales mit Fuchsgesicht, Zigarre und Schottenröckchen, der kennt die Dargestellten so gut wie der Künstler selbst. Die 48 Blätter von „The



ROWLAND EMETT, aus „Nellie come Home", (Faber und Faber Ltd)

Book of Caricatures" zeigen ihn 1907 auf der Höhe der Meisterschaft. 1910 zog sich Max Beerbohm an die italienische Riviera zurück, von wo aus er das Welttheater und seine Hauptakteure kritisch beobachtet und laufend glossiert hat.

Etwa zur gleichen Zeit übten die Karikaturen des Franzosen Caran d'Aches einen revolutionierenden Einfluß auf die europäische Karikatur aus. Er verstand es, die gesamte Komik in einer einfachen Umrißlinie zu konzentrieren.

Die politische englische Karikatur erhielt eine Zufuhr frischer Kräfte aus den Commonwealthländern, wo inzwischen nach dem Vorbild des „Punch" überall satirische Wochenblätter aufgeschossen waren. Das beste, eine wahre Brutstätte junger Talente, war in Australien das „Sydney Bulletin". Von hier kam der Engländer Phil May, dessen Einfachheit und Spontaneität der Zeichnung bezauberte. Er war ein echter Bohemien. „Draw firm and be jolly", hieß seine Parole. Obwohl er an Keene nicht heranreichte – seine zwei Figuren ohne Hintergrund zeichnete er oft in verschiedenem Licht und Stil –, war sein Einfluß auf die englische Karikatur der Caran d'Aches zu vergleichen. George Belcher setzte seine Tradition fort und übertraf ihn noch mit seinen köstlichen, tratschenden Putzfrauen. Der Amerikaner Livington Hopkins „Hop" mit seinem beißenden Witz und der Sozialist Will Dyson verdienten sich gleichfalls ihre ersten Lorbeeren beim Sydney Bulletin. Aber der Erfolgreichste von ihnen war der Neuseeländer David Low (geb. 1891). Zwei Gaben hatte ihm das Schicksal mitgegeben: einen guten politischen Instinkt und eine außerordentliche Porträtsicherheit. Schon als Vierzehnjähriger lieferte er regelmäßige Beiträge für eine Wochenzeitschrift, und seine illustrierten Witze wurden zum Hauptexportartikel



VICKY. „Laß uns Germany sozusagen in den Sattel setzen, du wirst sehen, sie kann reiten."

Neuseelands. 1911 rief ihn das Sydney Bulletin für sechs Monate nach Australien, aus denen dann acht Jahre wurden. 1918 war Low zum führenden Karikaturisten des Blattes aufgestiegen, dessen Cartoons auf der ersten Seite erschienen. 1919 holte ihn das Massenblatt „Star" nach London. Während der „Star"-Zeit zeichnete er für den „New Statesman" eine brillante Serie bekannter Persönlichkeiten, unter denen Lloyd George mit seinem Koboldlächeln besonders hervorragt. 1927 wechselte er zu dem Londoner Abendblatt „Evening Standard" über. Vor drei Jahren ging er zum Labour-Organ „Daily Herald", das ihm gesinnungsmäßig nahesteht, und heute arbeitet er hauptsächlich für „Manchester Guardian". Daneben hat er für „Punch" und viele andere Blätter gezeichnet.

Lows Fähigkeit, einen komplizierten politischen Vorgang durch ein einfaches Bild oder eine Situation aus dem Alltag darzustellen, blieb bisher unübertroffen. Am deutlichsten tritt sie vielleicht in seinem Geschöpf „Colonel Blimp" zutage. Im Dampfbad, bei Massage, Gymnastik und Schwitzen gibt der Offizier A. D. Blimp, Lows Symbol brav-bürgerlicher Dummheit, seine politische Tagesmeinung zum besten, die je nach den Übungen, die er gerade macht, heftiger oder gemäßigter ausfällt. „Gad Sir, Lord Beaverbrook hat recht. Der einzige Weg, den Frieden zu sichern, ist, jedem reichlich Waffen zu geben und es auszufechten." Low ist ein echter Humorist, der die menschlichen Schwächen aufdeckt und verzeiht. „Ich finde mehr Dummheit als Bosheit in der Welt." Winston Churchill, der ihn sehr hoch schätzt, sagte von ihm: „Er ist der Charlie Chaplin der Karikatur. Tragödie und Komödie sind ihm das gleiche."

Wer seine dreihundert Cartoons von 1932—1945 durchblättert, die unter dem Titel „Jahre des Zorns" in Buchform erschienen sind, bewundert, wie ihr Schöpfer Recht und Unrecht, Tragödie und Komödie auf allen Seiten gesehen und unmißverständlich, in oft dramatisch packenden Bildern, dargestellt hat. Das Buch beginnt mit dem 24. Mai 1932. Ein Boot kämpft mit den Wellen. Auf seiner unteren Seite schöpfen Österreicher, Deutsche und Italiener emsig Wasser aus. „Pfui, ist das ein böses Leck, Gott sei Dank ist es nicht an unserm Ende", sagen Franzosen, Engländer und Amerikaner auf der oberen Seite des Bootes und kümmern sich nicht um die Schwierigkeiten der andern. Die letzten Blätter zeigen Porträts der im Nürnberger Prozeß Angeklagten. Dazwischen erleben wir Woche um Woche die vergangenen Jahre noch



JOHN PARSONS. „Und wen haben wir hier? Ah, liebe kleine Miß Rope, einen helfenden Gast sehe ich immer gern."



RONALD SEARLE,
„Verzeihung, mein Herr, im Museum ist das Rauchen verboten.“

einmal. „Hit“ und „Muss“, die Low, als Hitler sich über seine Karikaturen beschwerte, zu einer einzigen Figur „Muzz-ler“ verschmolz, sind darin die Hauptakteure. Das war Lows Glanzzeit, der als leidenschaftlicher Gegner des Faschismus eine beachtliche politische Kraft darstellte.
Aus der gleichen politischen Gesinnung heraus emigrierte „Vicky“, der 1913 in Berlin geborene Ungar Victor Weisz, und baute sich in England eine Existenz auf. Die englischen Märchen, vor allem die exzentrische Welt von „Alice im Wunderland“, lehrten ihn die Besonderheiten englischen Humors verstehen, und auf dem Rücken von „Mockturtle“ (Schildkröte) eroberte er die Fleetstreet. Mit noch nicht dreißig Jahren wurde er Cartoonist des liberalen „News Chronicle“. An der Hand „Little Bo-Peeps“, der Schafhirtin eines englischen Kinderlieds, fand er seinen Weg durch die englische Politik. Als die Konservativen nach dem Kriege von Labour abgelöst wurden, zeigte er den alten Kriegsführer Churchill als Riesen Gulliver, den emsige Labour-Zwerge gefesselt haben. Seine Bildersprache ist englisch, und für die Engländer ist der inzwischen naturalisierte Victor Weisz ihr „Vicky“. Vor drei Jahren entdeckte der Chefredakteur des „Daily Express“ den heute vierunddreißigjährigen Michael Cummings, der damals für die sozialistische Wochenzeitung „Tribune“ arbeitete, und holte ihn sich als politischen Cartoonisten. Vom Vater, dem bekannten liberalen Publizisten A. I. Cummings, hat er offenbar sein Interesse und Verständnis für Politik, von der Mutter, die Malerin ist, seine künstlerische Gestaltungsgabe geerbt. In seinen besten Blättern stellte Cummings innenpolitische Vorgänge durch selbsterfundene Typen, wie die komische Figur des rabiaten Sozialisten „Zillyboy Shinbag“, oder durch phantastische Dämonen, wie das Gespenst des „Mr. Rising Price“ (steigende Preise), dar. Seine Parabel von „Mr. West and Mr. East“ ist meisterhaft in ihrer Kürze. Ihr Hauptakteur, die Atombombe, ist weder zu sehen noch in der Unterschrift erwähnt und doch jedem sichtbar. Bei diesem jungen, ernsten, politischen Karikaturisten verbindet sich politische Einsicht mit der Gabe, das Erkannte, so abstrakt es auch sei, in klare, eigenwillige, oft spannungsgeladene Bilder umzusetzen.
Neben dem Satiriker Cummings hat sich der „Daily Express“ auch die Mitarbeit des hervorragenden Humoristen Giles gesichert, dessen Erzählerfreude die seiner Kollegen an Ausführlichkeit weit übertrifft. Er gibt jedesmal ein vollständiges Bild mit Häusern, Bäumen,



RONALD SEARLE, „Ein wenig schizophren in seiner Auffassung, sonst aber stark, äußerst stark . . .“ (Beide Abb. aus „Wenn noch das Lämpchen glüht“, Diogenes-Verlag, Zürich)



PAUL F. SVENNINGSON, Ohne Worte

Schnee oder Regen und vielen Menschen. Seine Bilder sind humorvolle Illustrationen seiner Witze.
Ponts Humor dagegen ist rein visuell und bedarf kaum des erklärenden Worts. Seine Charakter- oder Situationskomik gewinnt durch eine bewußte Naivität in der Technik. „Pont", der richtig Graham Laidler hieß, war einer der fähigsten Nachfahren Keenes. Mit 32 Jahren starb er 1940 viel zu früh. Wenn mittwochs der „Punch" auf den Frühstückstisch kam, suchten die Engländer erst einmal nach dem neuesten Pônt. Wenn sie über seine Zeichnungen lachten, lachten sie über sich selbst — es gibt wohl kaum ein anderes Volk, das so gut über sich selbst zu lachen versteht —, denn Ponts Thema ist der englische Charakter, den er glänzend beobachtet hat. Gern zeigte er die absurden Seiten seiner Landsleute auf.
„Die meisten von uns sind absurd", lehren auch die Humoristen Henry Mayo Bateman (geb. 1887) und „Fougasse", der im gleichen Jahre geborene Cyril Kenneth Bird. Der Mensch im Kampf mit den absurden Dingen, die er erfunden hat, und mit den absurden Situationen des Lebens ist das Hauptthema dieser beiden Meister komischer Bildgeschichten ohne Worte. Der Betrachter identifiziert sich selbst mit ihren Typen, und während er über deren Mißgeschicke lacht, lacht er über seine eigenen und nimmt das Leben nicht mehr so schwer. Darin beruht wohl die große Wirkung dieser Künstler. Diesen fröhlichen Existentialismus verstehen die Massen besser als den ernsten der Philosophen. Die abstrahierende Art Batemans, der mit einem Minimum an Strichen eine komische Situation darstellt, und die Hieroglyphenschrift Fougasses bereiten offenbar keine Schwierigkeiten (während die abstrakte Malerei auf das völlige Unverständnis der Massen stößt).
Bateman hatte eine gründliche Ausbildung bei der Westminster School of Art hinter sich, ehe er seiner komischen Begabung nachgab und Karikaturist wurde. Zuerst illustrierte er Witze, zeichnete für den „Tatler" Porträts von Company-Meetings und lieferte dem „Sketch" Theaterkarikaturen. Später gab es dann kaum eine Zeitung mit Humorecke, zu der Bateman nicht etwas beitrug. Seine Ideen kamen ihm beim Spazierengehen, beim Sport und bei der Zeitungslektüre. Daher führt er seinen Skizzenblock immer bei sich. Reisen nach Deutschland, Spanien, Frankreich und USA, wo er auch für „Life" arbeitete, haben ihm viele Anregungen gegeben.
„Fougasse" war bis vor kurzem einer der „Editoren" des Punch, für den er auch heute noch zahlreiche Karikaturen schafft, in denen er das Leben und die Gewohnheiten der Londoner in seiner witzigen Hieroglyphenschrift schildert. Er übertreibt nie, nicht einmal, wie Bateman, die Situation.
Auch die surrealistischen Visionen von Rowland Emett und Ronald Searle werden von ihren Landsleuten lächelnd verstanden und geliebt. Emett hat die im Atomzeitalter romantisch gewordene Eisenbahn (ursprünglich aus Protest gegen ihre Verstaatlichung unter Labour) in ein phantastisches Ferienland versetzt, das nur Individualisten zugänglich ist. Seine Eisenbahngeschichten erschie-



FOUGASSE. „Das erinnert mich, mein Lieber — sag, hast du an die Sandwiches gedacht?"



OSBERT LANCASTER. Home sweet Home

nen zum erstenmal in den „Annalen einer Zweigbahn" im „Punch". Die Lokomotive „Nelli", die über Oysterperch nach Far Twittering fährt, und ihre Rivalin „Tawny Pipit" auf der Vogelbeobachtungsstation und die dritte Lokomotive mit dem anspruchsvollen Namen „Sun-God" sind darin die Hauptpersonen. Nelli fliegt sogar später über den großen Teich und erlebt unglaubliche Abenteuer in Amerika. Emetts exzentrische „Railway-fauna" gibt es auch dreidimensional in einem Londoner Vergnügungspark, wo er sie eigenhändig aufgebaut hat. Köstlich hat er auch die Häuschenleidenschaft seiner Landsleute geschildert, die um jeden Preis allein wohnen wollen und sich — nach Emett — in ausgedienten Straßenbahnwagen und sogar in ihrem Konzertflügel häuslich einrichten. Die genaue Wiedergabe der Dinge überläßt dieser kühne, moderne Märchenerzähler den Photographen und verspottet die Maler, die mit diesen wetteifern, wie jenen Porträtmaler, der hinter seiner Staffelei, unter einem schwarzen Tuch verborgen, seinen Opfern versichert, daß sein Stil vollkommen photographisch sei.

Der 1920 geborene Ronald Searle kam aus der Cambridge School als Soldat direkt nach Singapore, wo er 1942 in japanische Gefangenschaft geriet. Von dieser Zeit brachte er 1945 Hunderte von Porträtskizzen heim. Dreihundert davon wurden ausgestellt und machten ihn bekannt. Er wurde Theaterkarikaturist des „Punch", illustrierte viel, und seine Illustrationen zur Schulmädchengeschichte von St. Trinians zeigten dann zum erstenmal seine große exzentrische Begabung. Diese „little terrors" scheinen den Alpträumen geplagter Erzieher entsprungen zu sein. Doch bei all ihren Exzessen bleiben sie unendlich komisch wie jenes kleine Mädchen, das wütend über den erfolglos Angebeteten sich vornimmt: „Nun werde ich sterben, und dann wird es dir leid tun." Zu seiner Serie „Die weibliche Annäherung" schrieb ihm Max Beerbohm: „Ihrer Erfindungsgabe und Ihrer Fähigkeit, das Makabre in den köstlichsten Scherz zu wenden, scheinen keine Grenzen gesetzt."

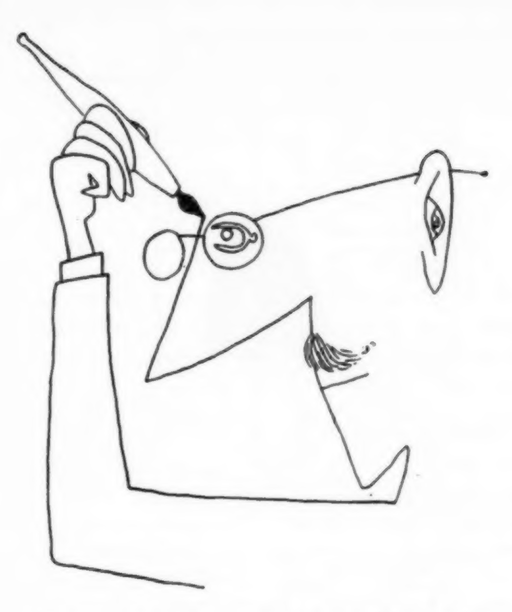
Was hat sich von Hogarth zu Searle geändert? Die Karikatur wurde seit Max Beerbohm mehr und mehr abstrakt, ihre Schrift ist nun kurz und eilig. Der Mensch bedarf nicht mehr des Konkreten, um zu verstehen. Diese Entwicklung zur Abstraktion teilt die englische Karikatur mit der anderer Länder. Typisch englisch dagegen erscheint uns der surrealistische Weg Emetts und Searles, der die englische Begabung für Exzentrik am deutlichsten zum Ausdruck bringt. Für die politische Karikatur erscheint uns typisch englisch das Maßhalten als eine Folge der jahrhundertealten Meinungsfreiheit dieses Landes. Die Humoristen des zwanzigsten Jahrhunderts beschäftigen die moralischen Anliegen Hogarths nicht mehr. Der Mensch im Kampf mit der durch ihn veränderten Welt ist ihr Hauptthema, diese Welt der Technik aus dem Geiste zu bewältigen und sich in ihr zu bewähren ihre „Moral". Und so ist am Ende auch heute der Humor immer noch ein Weg zum Himmel.



JOHN TENNIEL, Furioso



S. STEINBERG, aus „The Art of Living" (Verlag Harper & Brothers, New York)



S. STEINBERG, Selbstporträt, aus „All in Line" (Verlag Harper & Brothers N. Y.)

WOLFGANG CLASEN

„CARTOONS" AUS DEM AMERIKA VON HEUTE

„Cartoon" heißt wörtlich „Zeichnung". Dieser Begriff bedeutet heute eine bestimmte Art der Witzzeichnung, nämlich die angelsächsische. Wir kennen in Europa im allgemeinen den Begriff der Karikatur, die aktuelle, meist politische Geschehnisse oder Gestalten kritisiert oder gar verspottet, und die eigentliche Witzzeichnung, die je nach nationaler oder persönlicher Eigenart entweder Witz an sich ist oder lebensnäheren Humor zeichnerisch darstellt.

Auch Amerika kennt die Karikatur, den politischen Cartoon, meist in einer grimmigen und unerfreulich harten Form. Ihr kommt indessen keine allzu große Bedeutung zu, denn der eigentliche Cartoon hat schon die Zeit- und Umweltnähe der Karikatur, jedoch ohne deren direkte und aktuelle Bindung an bestimmte Geschehnisse. Sein Ton ist liebenswürdiger, ironisch vielleicht, aber selten satirisch scharf oder gar ätzend. Die Themen entnimmt der Cartoon vorwiegend dem amerikanischen Alltag und seinen kleinen und großen Problemen, gegenüber dem europäischen Witz, der sich meist abstrakter, intellektueller oder aber allgemein humorvoll gibt. Die nächsten Beziehungen nach Europa bestehen zum englischen Humor,



JAMES THURBER, Selbstporträt, aus „Rette sich wer kann" (Rowohlt-Verlag)



O. SOGLOW

mit dem der amerikanische Cartoon die Vorliebe für eine etwas trockene, zurückhaltende Knappheit ohne laut zündende Pointe gemein hat.
Der Humor des Cartoon kann durch seine enge Bindung an den Alltag, an Zeit und Umwelt wichtige, kritische und erzieherische Aufgaben in einer wohltuend undoktrinären Form erfüllen. Er wird mitunter zum Regulator und Sicherheitsventil gegen Überdruck gleich welcher Art. Seine Wirkung steigert sich übrigens in der Regel, je mehr er mit rein zeichnerischen Mitteln arbeitet und auf Texte beinahe oder vollständig verzichtet. Die starke Wirkung, die der Cartoon zweifellos ausübt, macht ihn übrigens in Amerika zu einem beliebten und geeigneten Werbemittel. Die Anzeigenserien vom „Ladies home Journal" und vom „Philadelphia Bulletin", von American Airlines und von Angostura Bitters sind berühmt.
Es empfiehlt sich kaum, Vergleiche zwischen dem Cartoon, seiner Verbreitung und Wirkung und etwa den deutschen Witzzeichnungen anzustellen, wie wir sie heute in unseren Illustrierten im allgemeinen über uns ergehen

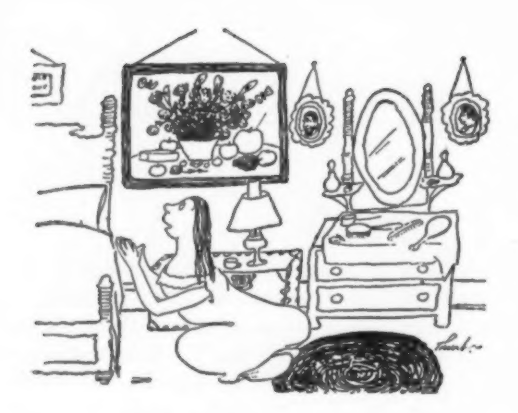


lassen müssen, soweit man nicht einfach fremde Produktion übernommen hat. Selten schafft man einmal mehr als eine läppische Illustration eines ebenso belanglosen Textes, der weder an sich Witz oder Humor hat, geschweige denn Lebensnähe und Lebenskritik.
Die Geschichte des Cartoons in seiner heutigen Form ist verhältnismäßig jung, sie reicht ungefähr in die Zeit nach dem ersten Weltkrieg zurück. Damals entwickelte sich aus politischer, meist sozialkritischer Karikatur und den sogenannten Comics das, was heute in Amerika unter Cartoon in engerem Sinne verstanden wird.
Die Comics tauchten erstmals kurz vor Beginn unseres Jahrhunderts auf. Es sind eigentlich Kurzfilme, Bilderreihen in endlosen Fortsetzungen, in denen entweder eine absolute und laute Groteske Purzelbäume schießt oder aber Übermenschen, Überverbrecher, Phantome usw. ihr Wesen — besser Unwesen — treiben. Sieht man von ein paar wirklich witzigen Comicgestalten der Frühzeit und Walt Disneys Figuren ab — die aber eigentlich erst im Film echtes Leben erhielten —, kann man in den Comics nicht mehr sehen als das Spiel einer reichlich primitiven und gar nicht komischen Phantasie.
Die Schaffung des neuen Cartoons ist im Grunde genommen das Werk des „NEW YORKER" und seines langjährigen Herausgebers Harold Ross, einer Zeitschrift, die auch sonst eine einzigartige Stellung in der journalistischen Welt einnimmt. Ross war es, der die großen Cartoonisten Amerikas zur Mitarbeit heranzog, ja vielfach überhaupt entdeckte, und es sind nicht wenige, denen ihr Können die Aufnahme in den „NEW YORKER" ermöglichte.
Inzwischen sind auch andere Zeitschriften dazu übergegangen, dem Cartoon einen bedeutenden Platz in ihren Seiten einzuräumen.

Gerade die Cartoons der mehr volkstümlichen Zeitschriften zeigen jene erstaunliche Nähe zum Leben, zu einem ausgesprochen amerikanischen Alltag, während die Zeichnungen im „New Yorker" vielfach witzig in einem mehr europäischen, d. h. abstrakten und intellektuellen Sinne sind. Der Amerikaner spricht von „sophisticated" und „wise cracking" und meint damit jene intellektuell geistreichelnde Art, ironisch und ein wenig oberflächlich zu witzeln, wie es im Grunde genommen in allen Weltstädten und bei guten Conferenciers üblich ist.
Der volkstümliche Cartoonist behandelt, wie erwähnt, den amerikanischen Alltag, seine Menschen, ihre kleinen Schwächen, vor allem hat er ein scharfes Auge für die Tücken des Objekts, die kleinen Pannen und Tragikomödien, die den lieben Mitmenschen immer wieder zustoßen. Er sieht diese Geschehnisse von der heiteren Seite, die kritische Ironie ist zurückhaltend und selten unangenehm. Es gibt eine ganze Reihe von beliebten Themen, wie Mann und Frau — übrigens kaum die bei uns so beliebte Schwiegermutter —, die Frauen an sich, vor allem die älteren Ladies, die Kinder, das Geschäftsleben, Mensch und Technik, insbesondere das Auto und das Fernsehen, die Gangster, der Sport und, zum mindesten im „New Yorker" in beachtlichem Ausmaß, sogar die bildende Kunst, die demnach durchaus einen Platz im amerikanischen Alltag einzunehmen scheint. Was die Form der einzelnen Cartoons angeht, so begnügt sich der Zeichner meist mit der skizzenhaften Illustration einer komischen Situation, die häufig durch einen kurzen, mitunter auch längeren Text ergänzt wird. Übrigens sind gerade diese mehr durchschnittlichen Cartoonisten oft nicht die Erfinder ihrer Späße. Witze zu erfinden und zu verkaufen, ist ein eigener Beruf. Wichtig ist natürlich die zeichnerische Handschrift; sie wird gewissermaßen zu einem Signum.

Zeichnungen: O. Soglow





JAMES THURBER, „Und laß mich ein normales, gesundes amerikanisches Mädchen bleiben"



JAMES THURBER, „Warum gehst du nicht vors Haus und suchst ein wenig herum?" Beide Zeichnungen aus „Rette sich, wer kann" (Rowohlt-Verlag)



JAMES THURBER, Beim Tanz

Eine besondere Rolle spielen — das mag von den Comics herrühren — Cartoonreihen, d. h. Zeichnungen zu einem bestimmten Thema, die immer wieder in Fortsetzungen erscheinen, und Streifen, auf denen gewissermaßen in einzelnen Ablaufphasen ein ganzer Vorgang erzählt wird. Aber im Gegensatz zu den Comics braucht man nicht jene bekannten Sprechwolken, die dort zur Erklärung des Vorganges — soweit eine solche überhaupt möglich ist — notwendig sind. Bei den Cartoonstreifen genügt im allgemeinen die Zeichnung allein.

Es ist schwer, aus der großen Zahl der Cartoonisten ein paar Namen herauszugreifen. Wenn man aber sich intensiv mit Cartoons beschäftigt, werden einem bald ein paar Zeichner auffallen, deren Witze man nicht nur besonders mag, sondern die einfach mehr Qualität haben, sei es in ihren Einfällen oder in der Art, wie sie ihre Themen behandeln, oder schließlich in der eigenwilligen Form ihres zeichnerischen Gestaltens. Es bedarf übrigens einer verhältnismäßig eingehenden Beschäftigung mit dem Cartoon, denn vieles in diesen Zeichnungen ist so ausgesprochen amerikanisch, daß es manchmal eine ganze Weile braucht, bis der Witz bei uns zündet, ja manches muß dem Europäer unverständlich bleiben.

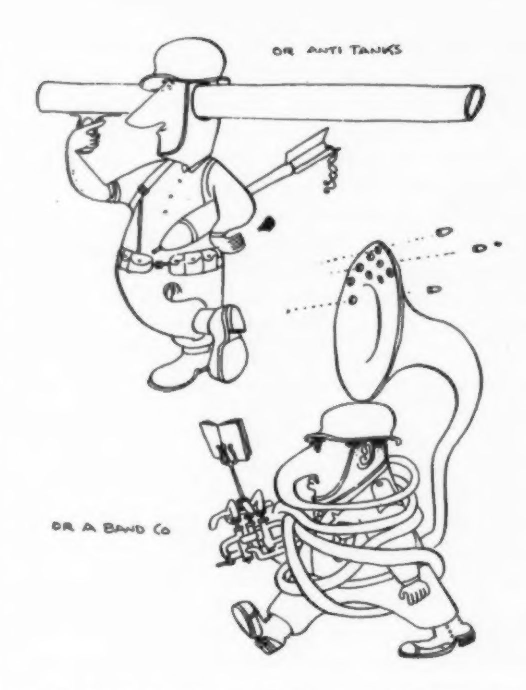
Unter den Zeichnern, die auffallen und die auch in Amerika im Vordergrund des Interesses stehen, beginnen wir am besten mit den ausgesprochenen Realisten. Da ist Gluyas Williams. Williams liebt große, ganzseitige Cartoons, die als Fortsetzungen wiederholt ein Thema von verschiedenen Seiten beleuchten, etwa „The Inner Man" und neuerdings „Americas Playgrounds", um nur ein paar derartige Themen zu nennen.

Helen Hokinson, die vor kurzem gestorben ist, kennt eigentlich nur ein Thema, die älteren Ladies. Diese Damen, ihre Clubs und Vereine, haben ja in Amerika eine Bedeutung, die wir uns aus europäischen Verhältnissen gar nicht vorstellen können. Helen Hokinson ist in ihrer Form sehr locker und einfach, ihre Zeichnungen haben kaum Pointen, etwa durch die Darstellung einer besonders komischen Situation. Es sind nur die mehr oder weniger alten Damen selbst in ihrem etwas krampfhaften Selbstbewußtsein, aber auch in ihrer rührenden Naivität. Im Gegensatz zu Williams braucht Helen Hokinson eigentlich fast immer einen begleitenden Text, der aber mit ihren Zeichnungen eine organische Einheit bildet. Ab und zu genügt es indessen, wenn sie ihre Gestalten auch ohne Worte gibt, wie jene beiden Ladies, die ein Werk der modernen Plastik betrachten und eigentlich zu Symbolen der Hilflosigkeit des Durchschnittspublikums gegenüber der modernen Kunst werden, eine Zeichnung, die übrigens eine Reihe von Jahren alt ist.

Auch George Price sucht mit Vorliebe bestimmte Situationen, er ist indessen, wie schon sein sicherer, hakig und scharf wirkender Strich zeigt, weniger liebevoll seinen Mitmenschen gegenüber eingestellt. Er zeichnet gerne und ohne eine gewisse Schadenfreude zu verbergen jene kleinen menschlichen Katastrophen und Verwirrungen, wie sie sich im Alltag ergeben, Menschen, die nicht gerade zu den glücklichsten Zeitgenossen gehören, Landstreicher, überkinderreiche Familien aus den Slums usw. Die Hakigkeit seines Striches wird dabei fast zum Widerhaken. Es geht Price vielleicht nicht einmal so sehr um eine soziale Kritik, sondern um eine etwas boshafte Ironie des Lebens selbst. Man wird bei seiner Art, die Welt zu sehen, etwas an englische Zeichner wie Hogarth erinnert.

Charles Addams, der wie alle bisher namentlich erwähnten zu den Hauptmitarbeitern des „New Yorker" gehört, legt wenig Wert auf die Form, sie unterscheidet sich in ihrem betont skizzenhaft Handschriftlichen kaum von der einer ganzen Reihe anderer, guter Durchschnittscartoonisten. Bei ihm sind es die Einfälle, die Bildideen, die uns in eine ganz eigene Welt führen. Es sind unheimliche, nächtliche Geschehnisse. Seine Lieblingsgestalten gehören einer gespenstischen Familie an, die in einem halbverfallenen, schloßähnlichen Gebäude haust und eine fast sadistische Freude an Katastrophen, Unwettern und dgl. hat. Auch die anderen Cartoons von Addams zeigen diese skurrile Freude — der Amerikaner sagt „rediculous" — am Grausamen und Düsteren. Der tiefere Sinn von Addams Cartoons scheint darin zu liegen, daß er eine gewisse „schwarze" Literatur und Gedankenwelt, die in unserer Zeit und auch in Amerika eine so große Rolle spielt, auf seine Art und Weise parodiert.

Virgil Patch hat sich erst in den letzten Jahren in den Vordergrund geschoben. Im New Yorker sind bisher nur seine Werbecartoons für Angostura und Collier's erschienen. Für die Zeitschrift Collier's arbeitet er auch in der Hauptsache. Seine Form ist recht eigenwillig. Sie verzerrt fast ins Groteske, seine Menschen werden zu Typen. Die Komik sucht Patch nicht in der Wirklichkeit selbst, sondern in surrealen Situationen. Er stellt etwa einen Begriff oder einen Gedanken wörtlich dar. Er verliert dabei nie die Verbindung mit der Wirklichkeit und der Umwelt. Bekanntgemacht haben Patch seine Soldatencartoons, die unter dem Titel „Vip's War" in zahmerer Form fortlaufend im Collier's veröffentlicht wurden. „Vip" hat eine Doppelbedeutung, einmal sind es die Initialen von Patch, zu anderen im amerikanischen die Abkürzung von „very import person" (sehr bedeutende Persönlichkeit), die auf alle offiziellen Persönlichkeiten, wie Senatoren usw. im Amtsgebrauch angewandt wird.



VIRGIL PATCH, Panzerabwehr — Musikkapelle, beide Zeichnungen aus „Here we go again"



VIRGIL PATCH, „Junger Mann, haben Sie jemals mit dem Gedanken gespielt, zur Offiziersanwärterschule zu gehen?"



GEORGE PRICE, „Hier ist das Gästezimmer, machen Sie es sich gemütlich."

Es gibt auch in Amerika – ähnlich wie bei uns in Deutschland nach dem ersten Weltkrieg mit Gergoe Grosz und Dix, und in gewissem Sinne sogar Beckmann – eine Reihe von Künstlern, Malern und Graphikern, deren Werke nach unseren Maßstäben zur freien Kunst zählen; sie haben es sich zur Aufgabe gemacht, die Zeit, und vor allem ihre sozialen Unzulänglichkeiten kritisch zu sehen und gelangen dabei zu einer Auffassung, die sich dem Cartoon nähert, sie mag nur ernster, und hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung anspruchsvoller und „graphischer" sein. Hier wären unter den Amerikanern William Gropper, Reginald Marsh und – heiterer und lockerer – Alfred Dehn zu nennen.
Weiterhin muß auf eine Reihe von Zeichnern hingewiesen werden, die in bedeutenden Zeitschriften, wie Fortune, Harper's Magazine u. a. einzelne Artikel in kritischer, cartoonhafter Form illustrieren, oder kleine lockere und heitere Zeichnungen ohne besondere Pointe in die Texte einstreuen. Walter Osborn hat z. B. in Harper's Artikel über funktionalistische Sitzmöbel, funktionalistische Architektur, das Auto, das Fernsehen usw. in sehr drastischer Art und Weise mit seinen Zeichnungen belebt, ja seine Zeichnungen sind fast wichtiger als der dazugehörende Text. An solchen Beispielen wird ganz besonders deutlich, wie weit ein Cartoon zum Regulator werden kann, indem er etwa die Übertreibungen einer allzu rationalistischen Gestaltung im Design und in der modernen Architektur kritisch unter die Lupe nimmt. Oder nennen wir noch Bemelmans. Er hat eine Reihe von bunten Büchern geschaffen. Seine Pinsel- und Federzeichnungen findet man häufig als liebenswürdigen Akzent zwischen den Textseiten des New Yorker.
Peter Arno ist mit am längsten einer der Hauptmitarbeiter des New Yorker; man kann in ihm einen der Schöpfer des Cartoon überhaupt sehen. Er begann vor Jahrzehnten mit lockeren Skizzen, wie sie heute noch bei vielen Durchschnittscartoonisten üblich sind. Im Laufe der Jahre festigte sich sein Strich und wurde einfach, sicher, breit und packend. Arno ist in der Großstadt New York, in Manhattan, in der Wallstreet, am



S. STEINBERG, Amerika, aus „All in Line" (Harpers & Brothers, N. Y.)

Broadway zu Hause. Er verherrlicht diese seine Welt nicht, aber er nimmt sie auch nicht zum Anlaß wütender, sozialkritischer Angriffe. Er zeigt sie und ihre Gestalten mit der Ironie des modernen Großstädters, frech, ja mitunter für die offizielle amerikanische Prüderie sogar erstaunlich frivol. Seine Lieblingsgestalten sind jene älteren Herren, die in den vornehmen Clubs, in den Aufsichtsräten und Direktionen der großen Firmen sitzen. Arno zeigt, daß auch diese Großen der Wirtschaft nur Menschen sind, indem er sich besonders ihren Schwächen widmet. Diese Schwächen sind meist jung und blond und haben es vor allem auf die Brieftaschen der „Suggar Daddies" abgesehen. Es gibt aber auch andere Blätter von Arno, auf denen ganz lapidar z. B. ein Frauenkörper gegeben ist, oder wie auf dem Blatt „Weibliches Gelächter" nicht nur der Suggar Daddy und seine Freundin, sondern im Grunde genommen ein fast brutaler Zusammenprall zweier Generationen, einer mitleidslosen Jugend und des Alters, welches aller Reichtum nicht von Einsamkeit und Lächerlichkeit freikaufen kann. In seinen Köpfen erreicht Arno mit einfachsten künstlerischen Mitteln oft eine Charakteristik des Menschen, die an Daumier erinnert.

James Thurber lebt in einer ganz anderen Welt. Er spinnt in Bild und Wort Fabeln, zu denen er die Figuren dem Alltag unserer Zeit entnimmt. Wie bei jeder echten Fabel bleibt bei seinen Zeichnungen immer etwas Unauflösbares, Unerklärliches: Wie kommt z. B. der Seehund in das Schlafzimmer? Übrigens, den Tieren gehört Turbers ganze Liebe. Thurberhunde sind schon zum festen Begriff geworden. Auch die Thurbermenschen sind eigene Geschöpfe, freilich von ihrem Schöpfer weniger liebevoll behandelt. Diese Menschen beherrscht vor allem der Kampf der Geschlechter. Es ist meist das Weib, das das kleine und schüchterne Männchen in seine Netze zu locken sucht. Es gibt von Thurber eine ganze Bilderfolge, die den Krieg zwischen Männern und Frauen schildert.

Der 1914 in Rumänien geborene Saul Steinberg kam erst 1940 nach Amerika. Vielleicht verdankt er die besondere Stellung, die er heute unter den amerikanischen Cartoonisten einnimmt, soweit man ihn überhaupt noch dieser Kategorie zurechnen kann, seiner europäischen Herkunft. Von Bukarest und Mailand, wo er Psychologie und Architektur studiert hatte, brachte er nämlich einen entwickelten Sinn für eine weitgehende Abstraktion sowohl des Inhalts als auch der Form mit.

Das Europäische wird am stärksten in seinen Zeichnungen deutlich, die man vielleicht am besten als Grotesken



S. STEINBERG, aus „The Art of Living" (Verlag Harper & Brothers, New York)



S. STEINBERG, aus „The Art of Living" (Verlag Harper & Brothers, New York)



S. STEINBERG, aus „The Art of Living" (Verlag Harper & Brothers, New York)

bezeichnet, d. h. ein bewußt lockerer, fast kindlich primitiv anmutender Strich umspielt Objekte, meist Menschen und Tiere, die inhaltlich kaum von Interesse sind, aber doch durch die lebendige und graphisch reizvolle Gestaltung eine eigenwillige, witzige Wirkung ausüben. Ein Thema interessiert St. besonders, und das mag symptomisch sein, die bildende Kunst. In ein paar Zeichnungen wirft er sehr kritische Schlaglichter auf Situationen des Künstlers und seines Werkes in unserer Zeit. Da ist der Maler, der vor der leeren Leinwand vergeblich um den Einfall ringt und daneben sein fertiges Werk, eine leere Staffelei auf der Staffelei, oder jener andere, der Kitschbilder in Fließbandproduktion herstellt und schließlich die beiden größten Gegensätze, der Sklave des Auftraggebers, demonstriert durch einen Porträtmaler und sein offensichtlich fast krankhaft egozentrisches Modell, und der abstrakte, der sich souverän geometrisierend über seine Plüschumgebung hinwegsetzt.

Gerade bei den beiden zuletzt genannten Zeichnungen zeigt sich aber, daß auch in den ausgesprochenen Cartoons für St. die Linie ihr durchaus eigenes Leben behält. Auch geglättet und kultiviert behält sie ihre eigene graphische Wirkung und wird in steter Wandlung und sich dem thematischen Inhalt anpassend, zum eigentlichen Ausdrucksträger: liebevoll zierlich etwa, wenn es gilt, Plüsch und Kitsch zu umschreiben, ein Gebiet, dem sich St. fast mit Liebe widmet, kräftig und hakig, wenn es um die Gegenwart, die Technik, die Maschine usw. geht. Diese lebendige Wandlungsfähigkeit der Linie verleiht auch den Panoramen St.'s — so lassen sich vielleicht am besten seine großen Ansichten von Landschaften, Städten usw. bezeichnen, die zweifellos die stärksten Leistungen des Künstlers darstellen — ihre Aussagekraft.

In kleinen, runden Formen schildert St. einen chinesischen Feldflugplatz. Während des Krieges begann er nämlich die Welt, in der wir leben, zeichnerisch festzuhalten. Barock schwingende Linien bezeichnen die italienische Landschaft, nervös und zerfetzt wird der Strich, der Ruinen eines zerstörten Europas darstellt. Eckig und bizarr baut St. einen in seiner Leere eigentümlich tot wirkenden Bahnhof, ähnlich die Fabriken und großen Industrieanlagen seiner neuen amerikanischen Heimat.

Während St. fremde Länder, selbst im Kriege, verhältnismäßig unbeteiligt registrierend und beinahe idyllisch sieht, — nur in den Ruinenbildern wird die Anklage gegen die Sinnlosigkeit der Zerstörung spürbar —, macht sich in seinen Bildern von Amerika eine gewisse ironische und durchaus kritische Schärfe bemerkbar. Die große amerikanische Landschaft ist vollgestellt mit den traurigen Monumenten der modernen Zivilisation, Reklame-

schilder, Tankstellen, Restaurants, pseudo-romantische oder pseudo-moderne Architekturen usw. Die Fabriken, die Autokolonnen auf den Parkplätzen, die leeren Fronten öffentlicher Gebäude, die aufgekitschten Fassaden einer Geschäftsstraße, das Formenchaos von der Ritterburgenromantik bis zur Pseudomodernität in den Wohnungen — St. vermag wie mit Röntgenaugen durch die Wände der Häuser zu sehen —, die Termitenhaufen ähnlichen Wolkenkratzer einer Großstadt werden zu Symbolen einer zivilisatorischen und technischen Vermassung; den Schnörkelkitsch des 19. Jh. zeichnet St. demgegenüber fast mit liebevoller Sehnsucht.

Wo bleibt der Mensch in dieser Welt? Der Mensch nimmt in dieser Welt der Vermassung keine besondere und schon gar keine rühmliche Stellung ein. Auch für den Menschen hat St. ein Grundzeichen. Es wird abgewandelt, je nach Geschlecht, Rasse oder Volk, aber jedes Individuum erweist sich als Glied der Masse. Es versucht sich zu wehren und greift zu allerlei sonderbaren Mitteln. Es behängt sich mit eigenartigen Kostümen und Kleidungsstücken, es sucht in der unechten Romantik des Kinos mit seinen grotesken Prunkfassaden, bei den Rührgeschichten des Radios, im süßen Kitsch des trauten Heims seine Zuflucht. Und es spürt eigentlich gar nicht, welchen Gefahren es ausgesetzt ist, etwa denen der Technik, die eine entfesselte Autoherde vielleicht am besten symbolisiert. Was bleibt dem Menschen in dieser Welt! Wenn er ehrlich ist, müßte er zur Pistole greifen, wenn er „die Kunst, zu leben" versteht, wird auch der Selbstmord zur Phrase. Nicht zufällig wählte St. den „Tell"-Selbst-Schuß zum Titelbild seines Buches „The Art of Living", nach „All in Line" die zweite, große Publikation des Künstlers. Diese Figur wird eigentlich zum Schlüssel für St. Weltanschauung. Im Grunde genommen lohnt es sich nicht, sich von dem Ernst der Dinge erdrücken zu lassen. Uns bleibt die Möglichkeit, allem noch eine heitere Seite abzugewinnen, uns bleibt die Ironie.

Es wird gegen die Kunst unserer Zeit immer wieder der Vorwurf erhoben, sie ginge an den Problemen der Gegenwart und der Umwelt vorbei, flüchte sich in eigene Bereiche, von denen aus sie vielleicht in einem gewissen Grad Gegenkräfte gegen die Zeit zu formen vermöge. Es fehle an Künstlern, die es noch wagen, das wahre Bild unserer Welt im Kunstwerk zu gestalten, so wie es eine Reihe von Künstlern, vor allen anderen ein Max Beckmann nach der Katastrophe des 1. Weltkriegs, es unternahm. Vielleicht sind die Gefahren, vielleicht ist das Grauen in unserer Gegenwart zu stark geworden, als daß es im künstlerischen Gleichnis festgehalten werden könne. Es gibt auch heute noch eine Möglichkeit, das Bild der Welt zu zeichnen. Man sieht die Welt sehr ehrlich, illusionslos, doch nicht ganz ohne Hoffnung und Glauben, denn Erkenntnis ist die Voraussetzung für jeden Wandlungsversuch. Die Ironie macht diese Erkenntnis erträglich, sie liefert gleichzeitig Heilkräfte. Diese Art, die Welt zu sehen, finden wir vor allem in der englischen Literatur und Philosophie. Man kann an Bernard Shaw, Bertrand Russel, Adlous Huxley u. a. denken. Wir finden sie gezeichnet in den Werken der guten amerikanischen Cartoonisten, insbesondere bei Paul Steinberg.



Bemelmans



ANTON SAILER, Dr. Dr. Alois Hundhammer bei der Maibockprobe

MEINE ERFAHRUNGEN BEIM PORTRÄT-KARIKIEREN

Wer sich porträtieren läßt, hat meiner Meinung nach Anspruch darauf, daß die Darstellung auch wirklich ähnlich wird — ein Kunststück, das sogar Porträtfotografen danebengelingen kann! Eine Porträtkarikatur aber soll nicht nur ähnlich sein, sondern auch charakteristische Merkmale scharf herausheben. Wenn jedoch Übertreibungen erlaubt, ja sogar nötig sind, so sollte man doch einen gewissen Takt dabei bewahren. Der künstlerische Takt beruht darin, daß allzu billige Effekte, wie Härchen auf der Nase oder noch unästhetischere Details, vermieden — und der menschliche darin, daß empfindliche körperliche Mängel übergangen werden. Ansonsten ist jeder Spielraum gegeben, doch bedenke man, daß der Begriff „Karikatur" nicht nur „Satire" bedeutet. Ein Schuß Liebenswürdigkeit kann nie schaden, vor allem nicht, wenn man Frauen aufs Korn nimmt. Ach, die Frauen! Wie lieb sie lächeln, wenn man sie zeichnet! Man muß sie dabei ganz scharf und ernst ins Auge fassen, dann sitzen sie wie hypnotisierte Kaninchen. Sie neigen ja zur zerstreuten Beweglichkeit, und dann braucht man endlose Zeit, während der Witz und Esprit einer Karikatur schon im Technischen eine gewisse Schnelligkeit verlangt. Man muß also energisch sein, und da Frauen meistens den Mund etwas offen haben, sage ich zu ihnen auch ziemlich grob: „Mund zu!" Das verblüfft und wird sofort befolgt. Wenn die Karikatur dann fertig ist, flehe ich mit betonter Liebenswürdigkeit: „Jetzt, gnädige Frau, leihen Sie mir bitte Ihren Lippenstift!" Und mit ihm male ich dann die Lippen auf der Zeichnung an, das macht immer Eindruck. Bei Männern gibt es Köpfe, die gehen zehnmal daneben, und andere, die „sitzen" sofort. Das Fatale ist, daß es hier überhaupt kein Rezept gibt. Jeder Kopf muß neu und anders betrachtet und angepackt werden. Es ist gut, sich psychologisch zu schulen. Durch dauerndes Beobachten und Vergleichen bin ich zu gewissen Ergebnissen gekommen, die mir gerade bei dieser Arbeit sehr nützlich sind. Im allgemeinen ist noch zu sagen, daß es sehr leicht ist, Prominente zu einer kleinen „Sitzung" zu bewegen. Bei anderen lohnt es sich sowieso nicht, denn wer kauft heute schon so ein Blatt! Niemand. Prominente aber bringt man ab und zu in der Presse unter. Deshalb lasse ich auch von jedem „Opfer" das Ergebnis signieren. Nur dann wird die Porträtkarikatur zur dokumentarischen Aussage.

Anton Sailer

BESUCH IM „SIMPLIZISSIMUS"

Schon im Frühjahr 1904 siedelte ich in die Schule von Hans von Hayeck über. In seinem Schulatelier, in dem lebende Modelle, wie Pferde, Rinder, Ziegen und Schafe gestellt wurden, gewann ich die ersten klaren Begriffe von wirklichem Zeichnen. Bedauerlicherweise währte die Lehrzeit nicht lange. Der Münchner Fasching mit seiner damaligen Ausgelassenheit und Unbekümmertheit zog mich mit aller Gewalt an. Frohe, glückliche Tage, um nicht von Nächten zu sprechen, die irgendwo in einem Atelier in Schwabing endeten, gingen rasch dahin, mit ihnen ebenso rasch mein Monatswechsel. Ich mußte Geld verdienen! Und zwar um jeden Preis! Aber wie? Vielleicht durch Illustrieren, durch Zeichnen für Zeitschriften?

Leider haperte es bei mir mit figürlichen Darstellungen gewaltig. Also mußte die Tierwelt herhalten, die mir von Kindheit an vertraut war. Viele Tierzeichnungen aus der Kontorzeit wurden zweckentsprechend umgezeichnet, andere in ihrer höchst naiven Ursprünglichkeit belassen und den Redaktionen zugeschickt.

Es folgten lange Wartezeiten, bis ich, von Ungeduld geplagt, klein und verzagt, eines Tages an der Tür des „Simplicissimus" in der Kaulbachstraße klingelte. Ich wurde in das Büro der allmächtigen Redaktion eingelassen. Der vordere Teil des Raumes, wo zwischen Fenstern ein Schreibtisch zu vermuten war, und in welcher Richtung hin ich mich ehrfürchtig verbeugte, lag in dichte Schleier von Tabakrauch gehüllt. Nach längerem Stillschweigen und einigen weiteren Verbeugungen zu der geheimnisvollen Rauchwolke hin, drang aus dieser die brummige Frage: „Wos gibt's?" Stotternd begann ich mein Anliegen vorzutragen, wurde aber mit den Worten unterbrochen: „Der Geheeb kimmt gleich."

Der Besagte kam dann auch herein, ein stattlicher, freundlich aussehender Herr, der mir zur Aufmunterung alle seine großen weißen Zähne zeigte. Ich mußte mich am Türrahmen festhalten, als ich das Ergebnis meiner Einsendung erfuhr. Es waren einige Blätter angenommen! Eines davon war sogar schon in Druck gegeben. Ich sollte gelegentlich wieder etwas bringen! Wie um dieses Urteil zu unterstreichen, blies unten auf der Straße eine der ersten Autohupen Münchens eine schmetternde Fanfare. Die Tür wurde aufgerissen, ein Etwas in gelbseidenem Staubmantel fegte an mir vorbei, flog mit eiligem Gruß an Geheeb und an die Rauchwolke zu einer anderen Tür hinaus. Dann kam es wieder hereingeflattert, verweilte dieses Mal so lange, daß ich die Erscheinung des Verlegers Albert Langen erkennen konnte. „So, so, sind Sie der Dachauer Schwede", sagte Langen und klopfte mir auf die Schulter. „Der mit den Viechern, nicht wahr? Warum machen Sie denn keine Serienbilder? Tierserien, Folgen, so wie Th. Th. Heine sie früher gemacht hat?" Da ich nicht sofort aus seinen eiligen Sätzen klug wurde, begann er, sämtliche Schranktürmen aufzureißen, um nach Vorlagen zu suchen. Er kramte in Fächern und Schubläden, kniete schließlich auf dem Boden, wühlte alles durcheinander, bis er endlich das Gewünschte fand.

Durch Albert Langens heftige Bewegungen hatte sich die Rauchwolke etwas gelichtet, ich erkannte die Umrisse eines schwerden, breitschultrigen Mannes, der unentwegt schrieb und unentwegt rauchte. Geheeb benützte diesen Moment, um mich vorzustellen. Ich vernahm ein tiefes Grunzen, dann schloß sich wieder die Wolke um Ludwig Thoma.

Was war ich damals für ein Kerl, als ich, die Nummer des Simplicissimus mit meiner ersten Zeichnung in der Hand und mit dem Honorar in der Hosentasche klimpernd, durch die Ludwigstraße ging! Was kostete die frühlingsblanke Stadt? Was kostete die große, lichte Welt? Wenn es nur auf mehr oder weniger verzeichnete oder karikierte Tierbilder ankam — von mir aus sollte es der Menschheit nicht mehr daran fehlen.

Aus: Carl Olof und Elly Petersen „Die Moorschwaige", mit freundlicher Genehmigung des Ehrenwirth Verlages, München, der es mit vierfarbigen Bildern und Zeichnungen von C. O. Petersen geschmückt hat.



C. O. PETERSEN, Heimkehr des verlorenen Sohnes aus „Die Moorschwaige"



KURT WEINHOLD
Wir bringen dieses Porträt des Meisters Willi Baumeister aus Anlaß seines 65. Geburtstages mit den herzlichsten Glückwünschen. Verlag und Redaktion.

„JUNGE DEUTSCHE MALER 1953"

Die „Neue Rheinische Sezession" und die junge, aufstrebende Industriestadt Leverkusen haben sich zu einem Unternehmen vereinigt, das in künstlerischer und kulturpolitischer Hinsicht vorbildlich ist. Sie schrieben gemeinsam einen Wettbewerb für junge Maler in der Bundesrepublik und Westberlin aus, dessen Ergebnisse im Leverkuser Museum auf Schloß Morsbroich ausgestellt wurden. Die obere Altersgrenze lag bei 35 Jahren. Insgesamt mußte sich die Jury, bestehend aus Mitgliedern der NRS und des Leverkusener Kulturausschusses, mit etwa 1300 Einsendungen befassen, von denen neun Zehntel ausgeschieden wurden. In dieser Zahl sind allerdings auch Arbeiten von Malern einbegriffen, die an sich für die Ausstellung angenommen worden sind. Eine kurze Wettbewerbsstatistik ergibt folgendes Bild: die 118 ausgestellten Werke stammen von 14 Malerinnen und 60 Malern aus den Jahrgängen 1918 bis 1934. Die stärkste Beteiligung kommt von den Dreißigjährigen. Mehr als die Hälfte der Aussteller ist im Rheinland ansässig. Berlin stellte eine stärkere Gruppe (10), gefolgt von 6 Malern aus dem Südwesten, 5 aus Norddeutschland, je 4 aus Westfalen und dem Süden sowie 2 aus Mitteldeutschland.
Nach Aussage der Juroren muß das durchschnittliche Niveau der Einsendungen ziemlich tief gelegen haben. Was sie ausgewählt haben, liegt über dem Durchschnitt. Die Leverkusener Ausstellung gibt daher keinen allgemeinen Überblick des Künstlernachwuchses, sondern nur eine Auslese der Besten.
Weitaus die meisten malen „abstrakt". Direkte Realisten gibt es nicht, — wohl zwei Sonntagsmaler, die nicht ohne Charme sind. Verhältnismäßig viele gestalten sogar gegenstandslos. Der Einfluß der Pariser „Réalités Nouvelles" ist dabei stark spürbar, beispielsweise bei dem 4. Preisträger Hans-Albrecht Schilling (Bremen, geb. 1929). Aber das Gros der Maler beschäftigt sich mit jener Abstraktion, die aus erkennbaren Objekten und naturfernen, erfundenen Formen eine Synthese versucht. Der Kölner Buja Bingemer (geb. 1927), dem für seine „Kathedrale" der 1. Preis (DM 1000) zugesprochen wurde, ist ihr Prototyp. Den Preis erhielt er zu Recht; denn er ist lebendig, vielversprechend, nicht festgelegt, farbig sensibel und zweifellos befähigt, von der vorhandenen Tradition ausgehend einen eigenen Weg zu finden. Beim 2. Preis, der an Günter Wolfram Sellung (Düsseldorf, geb. 1925) ging, war die Entscheidung nicht so eindeutig, trotz der ungestümen Kraft, die Sellung in nichtfigurativen, grob vorgetragenen Kompositionen an den Tag legte. Man weiß noch nicht so recht, was er daraus machen wird. Vielleicht reißt ihn sein Temperament weiter? Clemens Fischer (Köln, geb. 1918), der dritte Gewinner, ist dagegen temperamentlos, aber farbig äußerst kultiviert. Seine kleinen Bilder sind nur Farbe, pastellartig, mit zarten Übergängen und allein vom Duktus strukturiert. In der Beschreibung hört sich das sehr avantguardistisch an. Fischers Mentalität ist aber ausgesprochen ruhig. Zwei Graphiker, Bruno Pelz (Düsseldorf, geb. 1930) und Helmut Lang (Nieukerk bei Geldern, geb. 1924), wurden mit dem 5. und 6. Preis belohnt.
Als Ganzes genommen ist die Ausstellung für Veranstalter und Teilnehmer erfreulich positiv. Für die Stifter der Preise und die Initiatoren spricht, daß sie Geld und Mühe nicht in die vollendete „reife Leistung", sondern für deren Möglichkeit in der Zukunft einsetzten. Ein Risiko, das sich vielleicht nicht rentieren, aber als Ansporn wirken wird. An den jungen Malern überzeugen die Unvoreingenommenheit, der Instinkt für die echten und aussichtsvollen Wege in der modernen Malerei und das selbständige Verhältnis zu den älteren Künstlern, die sie nicht nachahmen, sondern als Basis für eigene Unternehmungen benutzen. Das Plakat der Ausstellung mit dem witzigen Thema „Die jungen Fische schwimmen dem älteren nach" (von Josef Faßbender) trifft daher nur als wohlwollende Mahnung der Alten an die Jungen zu. *Eduard Trier*

PARISER AUSSTELLUNGEN:

„Arts Majeurs" und „Arts Mineurs". Falsche Propheten unserer Zeit haben für gut befunden, das Kunstschaffen in zwei Sparten aufzuspalten, indem sie für die Künste der Malerei, der Graphik und der Bildhauerei an sich und die angewandten Künste die Etiketts „Arts Majeurs" (Höhere Künste) und „Arts Mineurs" (Niedere Künste) erfanden. Verkenntnis des Schöpferischen und Arroganz kennzeichnen diese willkürliche Scheidung. Ist ein künstlerischer Stoffentwurf nicht höher zu werten als ein schwaches Bild, das bestenfalls das Attribut „ehrliches Handwerk" verdient? Muß ein von Meisterhand künstlerisch geformter Gebrauchsgegenstand nicht eher unter die Kunstwerke eingereiht werden als die Büste eines „Kunst"-Bildhauers, in einem öffent-

lichen Gebäude aufgestellt, die nur das solide Material der Bronze vor schneller Vergänglichkeit bewahrt? Es ist bedauerlich, daß zu wenige große Künstler in Verkennung ihrer kulturellen Mission oder aus rein materiellen Gründen es verschmähen, sich in den Dienst der angewandten Künste zu stellen, und andere, die auf diesem Gebiet Großes leisten könnten, von Minderwertigkeitskomplexen und falschem Ehrgeiz gepeinigt, glauben der „art pour l'art" leben zu müssen.

Zu diesen gehört gewiß nicht die Keramikerin *d'Estienne*. Eine in ihrem Atelier veranstaltete Ausstellung überragte hoch das meiste, was nach dem Krieg an Keramik gezeigt wurde. Picasso sagte einmal: „Fast jeder Maler fabriziert heute seine Keramiken wie die Couturiers ihre Parfums!" Es stimmt leider. Selbst die Keramiken Chagalls und Légers sind unbedeutend, weil beide sich nicht gründlich mit Technik und Sinn dieser Kunst vertraut gemacht haben und sie ihnen wohl auch nicht liegt.

Madame d'Estienne hat ihre Technik und Kunst durch die Herstellung von Vasen, Schalen und anderer Gebrauchsgegenstände entwickelt. Sie bleiben weiterhin ihre Studienobjekte und sichern ihr den Lebensunterhalt. So erreichte sie einen soliden Aufstieg, von wachsenden Erfolgen gekrönt. Figürliche Wanddekorationen für den Europarat in Straßburg und eine große Komposition für den Altar in der neuen Kirche von Plessis-Robinson belohnten ihren handwerklichen Eifer und ihre künstlerische Begabung.

Vor Antoni Clavés Atelier steht man an. Kurz nach Eröffnung der herrlichen Gemäldeausstellung Antoni Clavés bei Drouant-David erschien ein bekannter skandinavischer Sammler im Atelier des Malers auf dem Montparnasse, um einige Werke zu erwerben. Er traf dort einen Landsmann, gleichfalls Besitzer einer Privat-Galerie von Ruf. Dieser sagte ihm: „Sie kommen zu spät wie auch ich. Ich und einige andere Amateure stehen bereits Schlange." Es war natürlich bildlich gemeint, denn Clavé gehört nicht zu jenen, die in wenigen Stunden ein angeblich fertiges Gemälde liefern. Jedenfalls bat der enttäuschte Verehrer Clavés „auch anstehen zu dürfen".

Ein seltener Fall in Paris: die Ausstellung war bereits vierundzwanzig Stunden nach der Eröffnung ausverkauft. Selbst der Abgesandte der Staats-Museen meldete sich zu spät.

Seit acht Jahren stellte Clavé zum erstenmal wieder aus. Vergebens pochten 1953 die Direktoren und Regisseure großer Bühnen Frankreichs und des Auslands, die Choreographen international berühmter Balletts an die Tür seines Ateliers. Die verlockendsten Angebote, Kostüme und Dekorationen zu entwerfen, vermochten den gefeierten Bühnenbildner nicht zu bewegen, die Staffelei zu verlassen. Denn die Tätigkeit für Theater und Ballett waren ihm nur ein Mittel, um sich frei und unabhängig der Malkunst widmen zu können. Er ließ sich nicht — wie einst Christian Bérard — durch den Beifall snobistisch mondäner Milieus bestechen. Kritischen Auges prüfte er Gemälde, die schon lange in seinem Atelier standen, retouchierte, bereicherte sie und schuf mit handwerklichem Fleiß und im Fieber des echten Künstlers neue.

Das gesund und gründlich Handwerkliche dieses authentischen Malers wurde nicht zuletzt bewundert. Es fiel auf in der Inflation von Ausstellungen unreifer oder routinierter Serienhersteller und Effekthascher modernistischer Schinken und gymnastischer Stilübungen, die uns alljährlich einmal, mitunter sogar zweimal durch eine oft der Galerie bezahlten Sonderausstellung langweilen. Und dann offenbarte sich in Clavés Werken der Genius alter spanischer Malkunst, in der stimulierenden Atmosphäre von Paris zu neuem Leben erweckt, und ohne daß man sagen könnte: „Hier hat Velasquez oder Goya Pate gestanden." Derselbe Kulturkreis ist spürbar, doch Clavés poetische Welt ist eine andere. Die Schönheit, das Erhebende der Poesie Clavés trifft nicht nur das entzückte Auge, sie durchstrahlen es und beglücken das Herz. Solche die Lebensfreude fördernde Kompositionen hängt man sich gern ins Zimmer. Sie stechen ab von den zahlreichen Werken, durch die Düsternis, die Zerquältheit und das Chaos unserer Zeit inspiriert, die — obgleich technisch und künstlerisch sehr zu schätzen — man nicht ständig vor Augen haben möchte.

Clavés Palette ist sparsam und reich. Er liebt das Schwarz als Grundton seiner Akkorde sehr gedämpfter Halbtöne, aus denen sich elfenbeinfarbige Akzente kristallisieren. Ein unverhofftes sattes Rot oder aufstrahlendes helles Blau oder Grün erleuchten das ganze Bild.

Der einstige Anstreicher und Illustrator von Schmökern aus Barcelona hat seine Prüfung als Meister der Malkunst brillant bestanden. Er zählt künftig zu den wenigen, deren Werk der Schatten der noch lebenden Großen des Kubismus und Fauvismus nicht mehr zu verdunkeln vermag.

Alexandre Alexandre



ANTONI CLAVÉ, Knabe mit Katze

DAS WILHELM-BUSCH-MUSEUM IN HANNOVER

Seit ihrem Bestehen (seit 1930) hat die Wilhelm-Busch-Gesellschaft sich die Aufgabe gestellt, die Originalwerke von Busch zu sammeln. Das geschah zunächst in einem Wilhelm-Busch-Archiv. Nach der großen Busch-Ausstellung in Hannover im Jahre 1932 (zum 100. Geburtstage des Meisters) waren indessen die Bestände dieses Archives so sehr angewachsen, daß im Jahre 1937 dafür ein eigenes Gebäude gewählt werden mußte. Dieses erste Busch-Museum wurde im zweiten Weltkriege zerstört. Dank der Initiative seines Direktors, Emil Conrad, konnten alle Originalwerke in Sicherheit gebracht werden. Sie wurden ins Pfarrhaus nach Mechtshausen geschafft, in dem Busch seine letzten zehn Lebensjahre verbrachte.

Nach dieser Auslagerung gelang es endlich im Jahre 1950 wieder ein neues Museumsgebäude zu beschaffen. Dieses heutige Busch-Museum befindet sich im ehemaligen Wallmodenschlößchen in Hannover, bei den bekannten Herrenhäuser-Gärten. Das Museum ist nun in einem Gebäude untergebracht, das schon seit der Erbauung für die Aufnahme von Kunstwerken bestimmt war. Der hannoversche Diplomat und Feldmarschall Ludwig von Wallmoden ließ es in der Zeit von 1780 bis 82 erbauen. Es diente vor allem dazu, seine reichhaltigen Kunstsammlungen und seine große Bibliothek unterzubringen.
Vielleicht fragt mancher Kunstfreund oder Buschfreund: Wozu überhaupt ein Busch-Museum? Man kennt doch seine Bildergeschichten und zitiert seine drolligen Weisheitssprüche — wozu also eine Sammlung seiner Originalwerke? Der eigentliche Künstler Busch, der formende Gestalter als Zeichner und Maler stand bisher in der Verborgenheit hinter der allzu laut ausgerufenen Schauseite des „Humoristen". Sein posthumes Werk als eigentlicher Künstler umfaßt in runden Zahlen: 2500 bis 3000 Handzeichnungen in verschiedenen Techniken (Porträts, Tiere, Pflanzen, Landschaften), 1000 Ölbilder (vor allem Landschaften), 12 bis 15 Skizzenbücher, 12 Plastiken, einige Radierungen und Silhouetten. Dazu kommen noch etwa 50 kleine und große handgezeichnete und handgeschriebene Bildergeschichten, die zum „Selbstpläsier" geschaffen wurden, genau gesagt zur eigentlichen Bekundung des wirklichen und ursprünglichen künstlerischen Wollens.

Der größte Teil aller dieser Originalwerke befand sich vor Beginn der Sammeltätigkeit der Wilhelm-Busch-Gesellschaft in Privatbesitz oder im Kunsthandel. In öffentlichen Sammlungen befinden sich nur verhältnismäßig wenig Originalwerke von Busch. Die meisten Handzeichnungen von Busch besitzt außer dem Busch-Museum die Staatlich Graphische Sammlung in München. Dieser Bestand stammt aus der sog. Nachlaßausstellung, die gleich nach dem Tode von Busch, im Jahre 1908, veranstaltet wurde. Busch-Originale besitzen ferner die öffentlichen Sammlungen von Berlin, Frankfurt, Hamburg, Hannover, Leipzig u. a.

Das Wilhelm-Busch-Museum besitzt an Originalwerken: fast 300 Ölbilder, fast 800 Handzeichnungen, 10 Skizzenbücher und etwa 30 große und kleine handgezeichnete und handgeschriebene Bildergeschichten, darunter z. B. die Originale von „Max und Moritz" — „Die fromme Helene" — „Fipps, der Affe" — „Plisch und Plum" — „Der heilige Antonius" — „Schnurrdiburr" — „Die Partikularisten" — „Julchen" — „Hernach" u. a. Hinzu kommen noch viele Manuskripte des Dichters Busch, wie seine Handschriften der berühmten Autobiographien: „Was mich betrifft" und „Von mir über mich". Ferner die Handschriften zu den Prosabüchern: „Der Schmetterling" (mit Originalzeichnungen) — „Eduards Traum", die Handschriften zu den Sagen und Märchen: „Ut oler Welt" (Aus alter Zeit), sowie zu manchen Gedichten ohne Bilder.

Man weiß, daß Busch die Technische Hochschule in Hannover verließ, „um Maler zu werden". Er besuchte die Kunstakademien in Düsseldorf, Antwerpen und München. Busch konnte sich aber mit der damaligen akademischen Historienmalerei durchaus nicht befreunden. Um so mehr hielt er sich in den Künstlervereinen auf. Dort entdeckte Caspar Braun, der Herausgeber der „Fliegenden Blätter", Busch als Karikaturisten. Er nahm ihn auf in den Stab seiner Mitarbeiter. So begann die Laufbahn des „Humoristen" Busch mit seinen weltberühmten Bildergeschichten. Auch danach läßt sich Busch nicht allein und nicht einseitig nur als „Karikaturist" einordnen. Echte Karikaturen, die sich immer auf bestimmte Personen beziehen (wie bei der politischen Karikatur), schuf Busch nur während seiner Studienzeit als Techniker und als Künstler. Seine Puppen, seine Figurinen für sein philosophisches Papiertheater, hat er selber mit dem Ausdruck „Phantasiehanseln" belegt. Es sind Spielpuppen, bildhafte Typen, die allenfalls als Grotesk-Typen anzusprechen sind, weil der philosophische Regisseur seine Themen und Handlungen drastisch vorführen will. Zu den genialsten Würfen dieser Art gehören die Typen in dem Bilderbogen „Der Virtuose" oder in der kleinen Bildergeschichte „Der Undankbare" in der Sammlung „Die Haarbeutel".

Er hat niemals Ölbilder oder Zeichnungen ausgestellt und hat auch niemals derartige Kunstwerke verkauft. Für die Welt blieb er sein Leben lang nur der Schöpfer der humoristischen Bildergeschichten.

Das umfangreiche Werk des privaten Malers und Zeichners Busch kam erst nach seinem Tode ans Licht der Öffentlichkeit. Die realistischen Porträts, die genauen Zeichnungen nach Tieren und Pflanzen rücken ihn in die Nähe von Menzel. Manche Bilder hat Busch in Anlehnung an die holländischen und flämischen Meister geschaffen. Doch hat er durchaus seinen eigenen Stil gefunden, eine Art Impressionismus schon *vor* dem Höhepunkt dieser Kunstrichtung in Deutschland. Seine impressionistischen Porträts, seine hellen impressionistischen Landschaften gehören zur besten Malerei des 19. Jahrhunderts, auch wenn die Fachwissenschaft sie teilweise noch nicht kennt oder nicht anerkennt. Busch liegt generationsgleich mit Eduard Manet — beide sind 1832 geboren!

Robert Dangers

Bücher des Humors:

„HEITERKEIT IST DER BESTE DOKTOR"

Warum, fragt man sich, ist der Versuch, den „Simplizissimus" in den Nachkriegsjahren neu zu beleben, mißlungen, warum gibt es in Deutschland keine satirisch-künstlerische Zeitschrift vom Format des schweizerischen „Nebelspalter", des altehrwürdigen, aber noch immer lebenskräftigen „Punch" in England. Woran liegt es? An unserer politischen und sozialen Situation, die so ernst ist, daß uns das Lachen vergeht? Aber auch die „anderen" leben ja im Atomzeitalter.

Eines steht fest: es fehlt bei uns der Nachwuchs auf dem Gebiet der Karikatur, und dieser Mangel trägt wahrscheinlich die Hauptschuld daran, daß der „Simpl", der Nachfolger des „Simplizissimus", so bald einging.

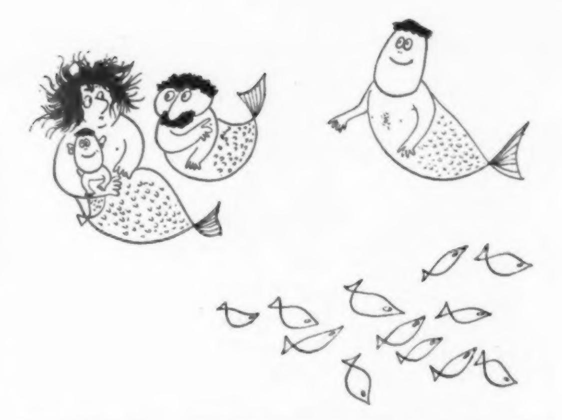
Von der alten Garde des „Simplizissimus" ist nur noch am Leben das norwegische, doch gänzlich bajuwarisierte Rauhbein Olaf Gulbransson, Herr des Schererhofs am Tegernsee. Karl Arnold ist vor kurzem gestorben.

Von Olaf Gulbransson liegt ein bei R. Piper u. Co. Verlag München, erschienenes, querformatiges Bändchen heiterer Bildergeschichten vor mit Versen des Simplizissimusdichters Dr. Owlglass. Es führt den Titel: „Idyllen und Katastrophen" —

„Zwei Gegenpole sozusagen
sind's, die uns freuen und plagen,
wie Jambus etwa und Trochäus,



E. RÖGNER-SEECK, „Siehst du den Mond . . .", Carola Neher und Harald Paulsen („Dreigroschenoper")



PAUL FLORA, „Um unseres ehelichen Friedens willen, Wellgunde, sprich die Wahrheit! Kennst du ihn wirklich nicht?" Aus „Floras Fauna" (Diogenes Verlag, Zürich)

wie Goliath und Klein-Zachäus.
Doch sehen wir in besonderen Fällen
auch eines aus dem andern quellen.
Besteht da, fragen wir uns bang,
ein innerer Zusammenhang? . . ."

Gulbransson wahrt nicht immer des „Anstands zarte Grenzen", sein Humor ist rabelaishaft deftig, aber da der moderne Mensch vor Verdrängungskomplexen Angst hat, befindet sich die Prüderie auf dem Aussterbeetat, und der Kreis der Anstoß Nehmenden wird immer kleiner. Einen besonders scharfen Blick besitzt der Freund Ludwig Thomas, der Illustrator der Lausbubengeschichten und der Filserbriefe, für die „species bavarica", die ihre kräftigste Ausprägung im „bayrischen Urviech" findet. Eine seiner schönsten Bildgeschichten ist die „Letzte Fragen" betitelte: da treffen sich zwei ältere Münchner „Bazi", und es entspinnt sich folgender Dialog: „Entschuldigen S' — jetzt weiß i nimmer, san Sie voriges Jahr g'storben oder war das Ihr Herr Bruder?" — „Na, dös muß scho i g'wesen sein, denn mein Bruder hab i erst vorgestern 'troff'n."

Die dazugehörenden Zeichnungen erzielen mit einem Minimum an Strichen ein überwältigendes Maximum an lebensechter Charakteristik.

Auch der Karikaturist Karl Arnold ist ein ausgezeichneter Kenner des bayrischen, genauer noch des Münchner Menschens und seines Milieus. Und auch bei ihm steht die geistvolle Ökonomie der Mittel oft in einem ergötzlichen Spannungsverhältnis zu dem Stumpfsinn der Modelle. „Der Mensch ist gut, aber die Leut san a G'sindel", heißt — nach Nestroy — ein Bilderband von Arnold, der bei Hans Dulk in Hamburg erschienen ist. Die Mehrzahl der Zeichnungen ist zwischen 1925 und 1935 entstanden. Manche erinnern an George Grosz, doch fehlt ihnen der Giftstachel, den die Karikaturen des Deutschamerikaners besitzen. Arnold hat zwar keine besonders hohe Meinung von den Menschen, deren Mediokrität er con amore entlarvt, wobei



KARL ARNOLD, Schwabinger Atelier „Karlheinz, dein Kind schreit". Aus „Schwabing und Kurfürstendamm" (Piperbücherei)

er den Biertischspießer ebensowenig schont wie den Caféhausliteraten, und den Münchner nicht besser behandelt als den Berliner. Alle sind in seinen Augen gleich mittelmäßig, alle gleich lächerlich, — aber alle sind Menschen, denen man nicht böse sein kann.

•

Gleichfalls bei Hans Dulk in Hamburg ist auch der Bilderband „Lieber Olaf — Liebe Franziska" erschienen, der einen wahrhaft zwerchfellerschütternden Briefwechsel zwischen Franziska Bilek und Olaf Gulbransson veröffentlicht; man übertreibt kaum, wenn man Franziska Bilek einen Wilhelm Busch weiblichen Geschlechts nennt. Den Anstoß zu der Bilderkorrespondenz gab eine humoristisch gewürzte Huldigungsadresse, die Franziska Bilek ihrem ehemaligen Lehrer an der Münchner Kunstgewerbeschule Olaf Gulbransson zu seinem 76. Geburtstag schickte. Die souveräne Meisterschaft Gulbranssons hat sie zwar noch nicht erreicht, doch an urwüchsigem Humor kann sie es mit ihm aufnehmen. In einigen ihrer farbigen Blätter ist sie auch als Zeichnerin fast genial, so in dem Blatt, auf dem sie ihren Angsttraum nach dem Besuch der landwirtschaftlichen Ausstellung auf dem Münchner Oktoberfest darstellt: „Und in der Nacht", schreibt sie mit blauer Tinte zu der Zeichnung, „halt ich einen Stier, so groß wie eine Lokomotive, am Nasenring und trau mich nicht mehr loszulassen. Der Stier hat sich gedacht: ‚Laß du nur los, dann zeig ich dir, was ne Harke is . . .!' Und so steh ich die ganze Nacht bis in der Früh um acht, wo ich endlich aufgewacht bin. Ich sag Dir, das war anstrengend!!!" Wie die angstschwitzende Briefschreiberin das blaue Monstrum eines Überstiers am Nasenring hält, das hat Franziska mit überwältigender Komik dargestellt!

Neben ihr und gar neben Olaf Gulbransson kann sich der Humorist Mirko Szewczuk mit seinem liebenswürdigen, aber zeichnerisch konventionellen Bilderbuch „Meine Tochter Ilona", erschienen 1950 im Verlag Ellermann, Hamburg, nicht behaupten. Das Thema rückt Mirko Szewczuk in die Nähe des unvergeßlichen Kinderbilderbuches „Vater und Sohn". Aber O. Plauen war ein Meister, während der Schöpfer der Tochter Ilona nur ein Routinier ist, der den Durchschnitt der Comic-Zeichner kaum überragt. E. O. Plauen, recte Erich Ohser, ist 1944 freiwillig aus dem Leben geschieden, nachdem ihn der Volksgerichtshof zum Tode verurteilt hat. In seinen Prozeß war auch sein Lehrer und Freund Schäfer-Ast verwickelt.

Albert Schäfer-Ast, als Sohn eines Blaufärbers und Bandwirkers am 7. Januar 1890 in Barmen-Wuppertal geboren, ist am 15. September 1951, 61 Jahre alt, einem Herzschlag erlegen. Er starb in Weimar in einem von Henry van de Velde erbauten Haus, das zur dortigen Hochschule für Architektur gehört, an der er seit 1945 die Graphikklasse leitete. Neben seiner Wohnungstür stand auf einem Pappschild der Name „Schäfer-Ast"; eine Kuhglocke diente als Läutewerk, und darunter las man den Vers „Es grüne die Tanne, es wachse das Erz, Gott schenke uns allen ein fröhliches Herz".

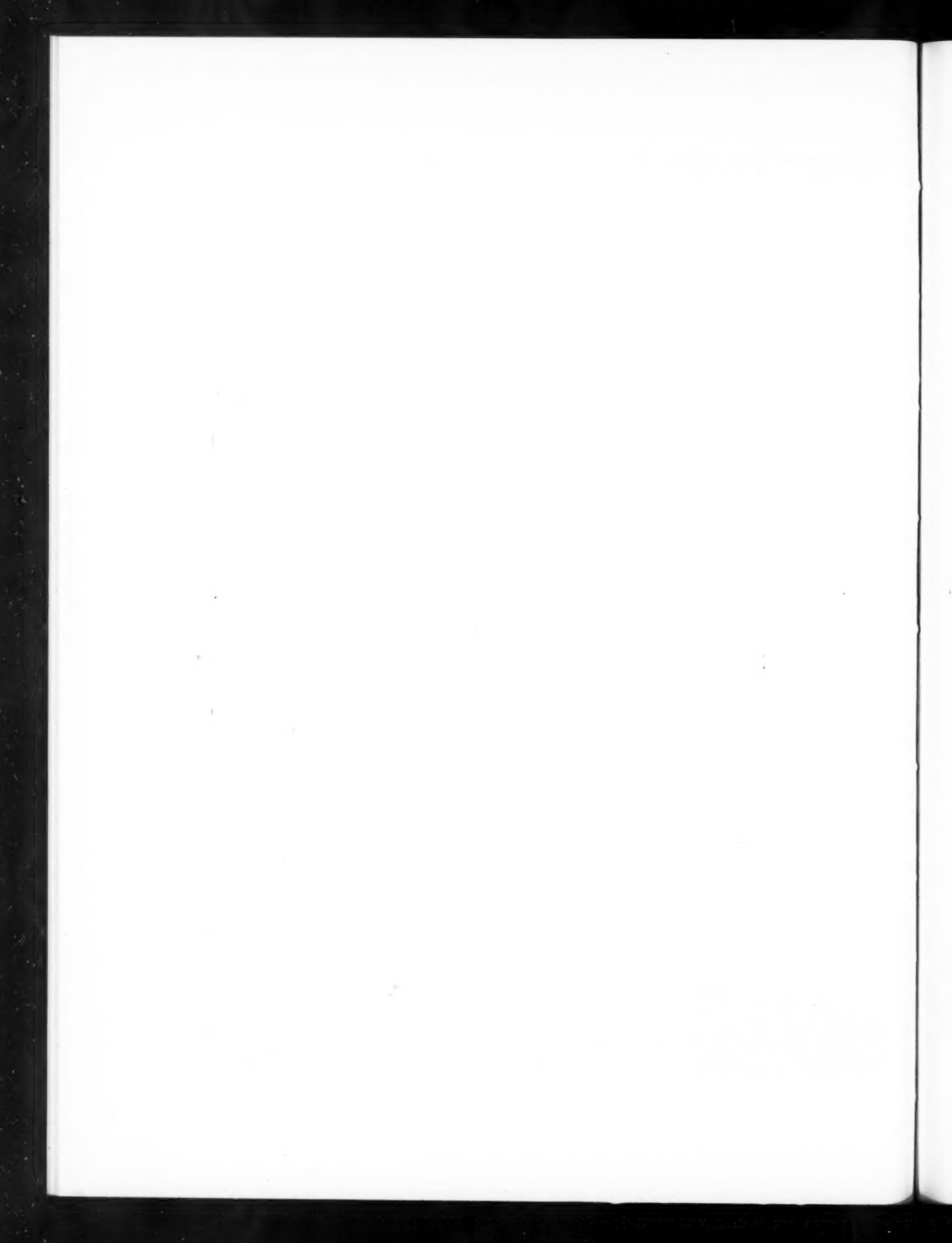
Ob er sich sein fröhliches Herz bis ans Ende bewahrt hat? Wir wissen, wie sehr er unter der Aufspaltung Deutschlands gelitten hat. Sein letztes Bilderbuch übergab er einem Verleger in Westdeutschland, Woldemar Klein in Baden-Baden, der es kurz vor Weihnachten in einer hübschen und wohlfeilen Ausgabe unter dem Titel: „Heiterkeit ist der beste Doktor" herausbrachte. Die Zeichnungen dieses Bändchens lassen uns ermessen, welchen Verlust die deutsche Graphik durch Schäfer-Asts Tod erlitten hat. Er besaß eine echte vis comica, von der eine befreiende Wirkung ausging. „Wer ist ein Humorist? fragte Wilhelm Raabe; und seine Antwort lautet: „Der den winzigsten aller Nägel in die Wand oder die Hirnschale des hochlöblichen Publikums schlägt und die ganze Garderobe der Zeit und aller vergangenen Zeiten daran aufhängt." Das hat auch Schäfer-Ast getan. Sein Name besitzt eine kleine Entstehungsgeschichte. Der Künstler signierte seine Arbeiten nach altem Kupferstecherbrauch mit großem A, großem S und kleinem f, die Abkürzung für Albert Schäfer — fecit. Als anfangs der zwanziger Jahre ein naturheilkundiger Schäfer namens Ast Sensation erregte, verwechselten manche Leute den Zeichner mit diesem Kräuterapostel, worauf Schäfer seinen Namen in Schäfer-Ast umwandelte.

Ein Pseudonym ist auch der Name des französischen Humoristen Jean Effel; der bürgerliche Namen des Zeichners lautet François Lejeune. Aus den Anfangsbuchstabel Eff und El bildete er den Namen Effel. Den Vornamen Jean wählte er, weil er in Frankreich am häufigsten vorkommt.

Zum Thema eines seiner Bilderbücher hat sich Jean Effel die Genesis gewählt. In deutscher Ausgabe, mit einer Einleitung von Kurt Kusenberg, erschien es im Rowohlt-Verlag, Hamburg, unter dem Titel „Die Erschaffung der Welt in 84 Bildern für fröhliche Erdenbürger". Der liebe Gott, der in diesem Buch eine Hauptrolle spielt, ist der alte, weißbärtige Gottvater, wie ihn bei uns z. B. Hans Thoma oft dargestellt hat. Seine Helfer bei der Welterschaffung sind lausbübische Engel. Wie stellt sich Effel z. B. die Entstehung des Nordpols vor? Nun, einer der himmlischen Racker meldet Gottvater aufgeregt über die neu-



W. Thöny, Blick auf New York



geschaffene Erde: „Sie hat noch immer Fieber" ... Worauf der liebe Gott antwortet: „Leg' ihr weiter Eis auf den Kopf." Ein Engelchen hat das mächtige Nilpferd geschaffen und damit seine „Norm übererfüllt". Anerkennend schüttelt ihm der liebe Gott die Hand. Ab und zu tritt auch der Teufel auf, ein sehr unangenehmer Patron, der z. B. den Herrgott wegen eines Plagiats belangen will. Warum? Weil sich der liebe Gott beim Ziegenbock den Teufel zum Vorbild genommen hat. Zum Schluß spricht der Weltschöpfer in ein Mikrophon, das ihm ein krausköpfiges Engelsbübchen hinhält: „Ich bin froh", sagt er, „daß ich fertig bin — ich hoffe, es das nächste Mal besser zu machen."

Vielleicht werden ängstliche Gemüter gegen Effels humoristische Genesis den Vorwurf der Blasphemie erheben. Zu ihrer Beruhigung hat Kusenberg darauf hingewiesen, daß Effels Gott ein Gott der Liebe und die kecke Behandlung heiliger Stoffe in volkstümlichen Mysterien- und Krippenspielen nichts Ungewöhnliches ist.

In einem andern Effel-Buch, betitelt „Der kleine Engel" (ebenfalls bei Rowohlt), hat sich ein Engel mit einem Menschenkind befreundet. Die beiden erleben Geschichtchen voll Zartheit, Poesie, Witz und Humor, die begreiflich machen, weshalb „Der kleine Engel" in Frankreich die volkstümlichsten Bilderfolgen Jean Effels sind, wie Kurt Kusenberg im Vorwort sagt.

Fast ebenso volkstümlich wie Jean Effel ist in Frankreich der Zeichner Raymond Peynet, dessen Bilderbücher für Liebende und andere Optimisten unter dem Titel „Verliebte Welt" und „Aus lauter Liebe" gleichfalls bei Rowohlt erschienen sind. Die Einleitungen schrieb auch hier Kurt Kusenberg. Das schüchterne, kindliche Liebespaar Peynets hat sich in Frankreich und bei uns viele Herzen erobert. „Dem Poeten Peynet wird alles zur Poesie, sogar die Armut", schreibt Kurt Kusenberg. „Es gelingt ihm, uns — zeitweilig — glauben zu machen, daß es sich unter den Brücken von Paris zu zweit herrlich schläft, daß aufgesetzte Flicken die Kleider schmücken. Seine Welt ist rosarot, ihr Himmel hängt voller Harfen."

Daß Frankreich, wo seit Jahren die „schwarze Literatur" der Verzweiflung üppig gedeiht, gleichzeitig zwei so heitere, rosenfarbene Humoristen hervorgebracht hat, will jedenfalls als merkwürdige Duplizität bedacht sein. L. Z.

NACHTRÄGE

Da die Zeichner, denen unsere Übersicht gilt, bereits im Hauptteil dieses Heftes behandelt worden sind, dürfen wir uns hier kurz fassen und auf eine knappe Charakterisierung der uns vorliegenden Publikationen beschränken.

Wir stellen den Ältesten an die Spitze: Heinrich Zille, den Sachsen, der ein großer Meister des Berliner Humors geworden ist. Von ihm liegen zwei Auswahlbände vor, die beide im Fackelträger-Verlag erschienen sind: „Mit Vater Zille unterwegs" und „Pinselheinrich, ein Zillebuch". „Mit Vater Zille unterwegs" ist ein Bändchen im Taschenbuchformat; die Zeichnungen sind deshalb nicht sehr groß und kommen hier und da nicht zu voller Wirkung. Trotzdem dürfte das kleine Buch, das sehr geeignet ist, Zilles populäres Werk weiten Kreisen zu vermitteln, viel Erfolg haben. Die von Hans Benedikt geschriebene Einleitung verschweigt nicht die Problematik des Zilleschen Schaffens, die der Meister selbst in die prägnante Formel gebracht hat: „Es tut weh, wenn man den Ernst als Witz verkaufen muß." — Der Band „Pinselheinrich" ist anspruchsvoller und reicher ausgestattet. Die Reproduktion auf Kunstdruckpapier in geeignetem Format ist gut. Die Auswahl berücksichtigt auch die Skizzen und Studien, in denen Zille, vom Zwang der Pointe befreit, seine künstlerische Potenz besonders deutlich zeigen kann. Die Einleitung stammt von Werner Schumann.

Der Verlag R. Piper und Co. hat den 70. Geburtstag des bekannten Zeichners Karl Arnold — einer der Großen des Simplizissimus — zum Anlaß genommen, eine Anzahl seiner Zeichnungen zu einem Bändchen „Schwabing und Kurfürstendamm" zusammenzustellen. Arnold, der übrigens in Neustadt bei Koburg geboren ist, hat sich zweifellos in München mehr zu Hause gefühlt als in Berlin; vielleicht ist gerade deshalb seine Linie nirgends so tödlich treffsicher und präzis wie in den Arbeiten, die gewisse Verfallserscheinungen des Inflations-Berlin zum Thema haben. Ernst Penzoldt würdigt in einer feinen und kultivierten Einführung den Jubilar und sein Werk.

Der Diogenes-Verlag in Zürich bringt Zeichnungen des Schweizers Paul Flora in einem hübschen Bändchen, das „Floras Fauna" betitelt ist. Flora hat — anders als Zille und Arnold — keine satirischen und gesellschaftskritischen Absichten. Seine reizenden Einfälle sind aus einer spielerischen, zeichnerischen Phantasie geboren. Die Conférence, mit der Wolfgang Hildesheimer die Zeichnungen begleitet, ist sehr witzig und dürfte den Intentionen Floras entsprechen; einige Pointen sind freilich ein wenig an den — immerhin schön ondulierten — Haaren herbeigezogen.

Der Amerikaner James Thurber hat einige Züge mit Searle gemeinsam, doch hat er nicht dessen Besessenheit; er bringt auch die abenteuerlichsten Dinge mit unbewegter Gelassenheit vor, sozusagen ohne eine Miene zu verziehen. Seine Komik ist der



H. MOLLENDORFF, „Kommen Sie ruhig herein, ich bin kein Amtsschimmel, ich bin der Pegasus!" („Sie" Nr. 16/48)

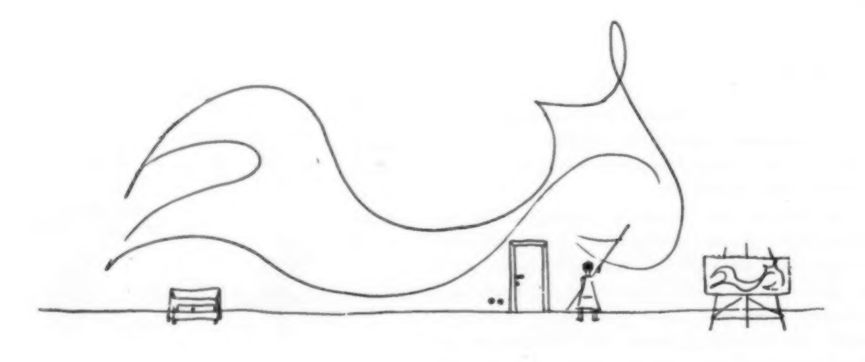
des unvergessenen Buster Keaton ähnlich. Die drei Bände, die uns vorliegen: „Rette sich wer kann", „Achtung Selbstschüsse" und „Die letzte Blume" (sämtlich im Verlag Ernst Rowohlt) zeigen Thurber sowohl als Zeichner wie als Verfasser von Kurzgeschichten. Die artistische Vollendung dieser Produkte einer freien und doch disziplinierten Phantasie — besonders der literarischen Stücke — ist bewunderungswürdig. Thurbers Hauptthema ist die Krankheit unserer überzivilisierten Zeit: die progressive Cerebralisation (Benn), verbunden mit einer Art von psychischer Avitaminose.

Eine reizende kleine Publikation ganz anderer Art ist: „Illustrierte Zwiebelfische, zubereitet von Willy Menzel, bildhaft garniert von Fritz Fischer, für die Freunde der schwarzen Kunst serviert von der Linotype G.m.b.H.". Es ist ein hübscher Einfall, die Metaphern des Drucker-Jargons in schmissigen Zeichnungen, mit witzigen Texten darzustellen — für alle Bibliophilen und Fachleute ein — leider nur winziger — Leckerbissen.

Sehr verschieden von dem heiteren Reich der Phantasie, in dem sich z. B. Floras Künstlerlaune tummelt, ist die Welt, die der englische Zeichner Ronald Searle mit den unheimlichen Produkten seines Witzes füllt. Der Diogenes Verlag in Zürich hat 99 Zeichnungen Searles in einem Bande vereinigt, der den in seiner Harmlosigkeit durchaus irreführenden Titel trägt: „Weil noch das Lämpchen glüht". K. W. S.

Das Leben ist zu wichtig,
als daß man ernsthaft darüber sprechen könnte

Ob man denn auch eigentlich über Ronald Searles gespenstischen Einfall, Schulmädchen mit den wildesten Lastern zu behaften und sie die scheußlichsten Verbrechen begehen zu lassen, lachen dürfte, ist eine Frage, die sich gewiß stellt, doch meistens wohl erst dann, wenn man gelacht hat. Nun besitzt ja die Karikatur, wie alle Geschosse des Witzes, eine nicht geringe Durchschlagskraft, und das Lachen ist nicht immer allein ihr Endzweck, sondern oft nur die Detonation ihres Einschlags (eine Detonation, die sich dann eben zwangsläufig ereignet). Das Geschoß jedoch dringt darauf dem Ziel, das es sich erwählte, mitten ins Herz. So auch bei Searle. Gewiß ist auch der reine Ulk da, die Harmlosigkeit, der zeichnerische Einfall, doch gerät er unversehens in unheimliche Bezirke, wie dies vielen englischen und amerikanischen Humoristen ja eigen ist. Man denke nur an Mark Twains „Menschenfresserei im Eisenbahnzug", wo die Groteske zu einer dämonischen Kritik der amerikanischen Demokratie wird. Die Karikatur ist eine der Waffen des menschlichen Geistes geworden, das ist zu bedenken, eine der Möglichkeiten der Kritik am Menschen, und ich glaube nun nicht, daß dies so überflüssig ist. Doch ist damit die Frage nach dem Wesen dieser Schulmädchen noch nicht gelöst. Was hier geschehen ist, läßt sich genau zeigen, wenn auch nicht erklären. Am besten wohl, wenn man Searles Vorgehen im logischen Raume wiederholt. Durch den Schein-Syllogismus etwa: Die Menschen morden, foltern und trinken, Schulmädchen sind Menschen, also morden, foltern und trinken Schulmädchen. Was wird damit erreicht? Nun, das Bedrohliche, die schreckliche Möglichkeit im Menschen wird durch einen Dreh, wenn man will, durch einen Kniff der Groteske, als etwas Absurdes und gleichzeitig als etwas „Allgegenwärtiges", Absolutes, ans Tageslicht gebracht, hier, indem Zeit eliminiert wird, als würde man etwa den Säugling Hitler alle jene Dinge vollbringen lassen, die der Mann Hitler dann vollbrachte. Dies zur satirischen Technik Searles, zu einer Technik, die ja am vollendetsten ein anderer Engländer, Swift, beherrscht hat. Karikaturisten wie Searle sind vor allem bedeutend durch den Einfall, dann erst durch ihre zeichnerischen Qualitäten. Sie gehören der Satire, dem Witz an, das möchte ich noch einmal bemerken, und es ist heute nötig, die Satire in jeder Kunstgattung als eine eigene Kunstart zu begreifen, die ihre eigenen Gesetze besitzt und ihre eigene Ästhetik; gibt es doch heute auch Musik, die zu ihr gehört, und dies wohl viel mehr, als man glaubt. Die Satire ist eine exakte Kunst, gerade weil sie übertreibt, denn nur wer die Nuance und das Allgemeine zugleich sieht, kann übertreiben. Auch diese Kunst will gelernt sein. So soll man denn in Searle das sehen, was er ist. Vor allem einen echten Komödianten, auch wenn er mit einem Male gar nicht mehr gemütlich ist. Das sind die echten Komödianten nämlich nie. Die beißen. Achtung vor Ronald Searle! Friedrich Dürrenmatt



MODEMANN, Ehrgeiz



NOTIZEN DER REDAKTION

DER WEISS-FERDL-BRUNNEN

Seit langem beabsichtigte die Stadt München, auf dem Viktualienmarkt mehrere Zier- und Gebrauchsbrunnen aufzustellen. Dieses Vorhaben wurde gekoppelt mit dem Wunsch des Freundeskreises der Münchner Volkssänger und Volksschauspieler, den beiden Humoristen Karl Valentin und Weiß Ferdl Denkmäler zu errichten. Daraus entstand die Idee der Gedenkbrunnen.

Der Auftrag an die beiden Bildhauer Josef Erber für Weiß Ferdl und Ernst Andreas Rauch für Karl Valentin lautete: In der Mitte eines runden Brunnentroges ein Postament mit der darauf stehenden Figur, deren Darstellung möglichst naturnahe (bis imitativ) zu sein hatte. Das letzte Verlangen (Panoptikum) erfüllte die Gestaltung des Weiß Ferdl nicht, wie die Reaktion der Bevölkerung nach der Enthüllung unmißverständlich zeigte. Der Kopf wurde allerdings als gut getroffen noch anerkannt, aber die Undeutlichkeit der Details (Knöpfe, Fingernägel usw.) temperamentvoll bemängelt. Die derbste Kritik übte man am corpus mit Charakteristika wie Seehund, dressierte Sau, Orang-Utang usw., auch die militärische Haltung mit geschlossenen Beinen wurde schmerzlich vermißt. Die anfangs notwendige polizeiliche Bewachung ist allerdings inzwischen aufgehoben worden.

TRIUMPH DER GEGENSTANDSLOSEN MALEREI

Zum 65. Geburtstag von Willi Baumeister (s. auch das Porträt S. 54). In diesem Spezialheft „Kunst und Humor" soll ich meine Erinnerung an Baumeisters Jubiläums-Ausstellung schildern. Die Eröffnung war ein Grotesk-Triumph der gegenstandslosen Malerei. Der Stuttgarter Kunstverein hatte in einer Saalfolge das Lebenswerk des Meisters (ungefähr chronologisch) ausgebreitet. Glücklicherweise war ich einen Tag vorher gekommen, so daß ich erst ohne, dann mit dem Maler die unabsehbare Folge seiner Formen und Farben genießen konnte. Als ich aber zur feierlichen Eröffnung erschien, herrschte ein Volksauflauf auf der Straße, ein solches Gedränge von Menschen, die in die Ausstellung strömten, daß ich mich hindurchboxen mußte. Dennoch wurde ich eingekeilt, bis ich schrie, leider müsse ich reden, woraufhin die höflichen Stuttgarter mich jählings zwischen Hüften, Schultern und Busen hindurchhoben, bis sie mich an der „abstrakten" Malerei bei hunderten konkreter Zuhörer absetzten. Bürgermeister Hirn gratulierte dem Meister nun kräftig, woraufhin alle dem gegenstandslosen Jubilar applaudierten. Inzwischen aber waren weitere Massen eingedrungen, so daß man sich in einer gepferchten, riesigen, aber sehr modernen Heringsbüchse befand: doppelt besetzte Stühle und gepreßte Stehleiber. Als Hildebrandt zu einer genauen Darlegung des Phänomens Baumeister ausholte, dröhnten von draußen 100 neue Rufe: „Wir wollen unseren Meister sehen." Herr Hirn (so hieß er mit Recht) dirigierte die einflutenden Massen geduldig in verschiedene Nebensäle, wo zwar kein Mensch etwas hören konnte, man aber immerhin dabei war. Da fiel neben dem Pult plötzlich eine ergriffene Dame in Ohnmacht. Ohne jede Regieanweisung lenkte sie auf den in der Nähe stehenden Jubilar zu, so daß es fast zu einer Umarmung kam. Man fürchtete von seiten vieler Damen eine zärtliche Kettenreaktion zugunsten Baumeisters, die aber ausblieb. Ich Unglückseliger, als weiterer Redner vorgesehen, konnte nur noch Späße loslassen. Unter dem Motto „Er entwischt uns" schilderte ich Baumeisters Wandlungsfähigkeit, überbrachte Verfluchungsgrüße von außerschwäbischen Reaktionären und verlas ein Telegramm vom Mars. Daß eine bedauernswerte andere Dame inzwischen der Kasse geboren habe, hat sich als überspitzte schwäbische Legende erwiesen. Inzwischen waren auf der Straße stehende, prominente Leutchen entwichen, so der Herausgeber dieser Hefte, Woldemar Klein, der von Baden-Baden hergefahren war, Will Grohmann, den ein Flugzeug aus Berlin gebracht hatte, und Walter Passarge, der seine Mannheimer Kunsthalle verlassen hatte. Nur Monsieur Buchers extremer Zierlichkeit gelang es, gerade noch hereinzuschlupfen. Damit war eine Ausstellung gerettet, die er Baumeister während des April in Paris widmen wird.

Also ein Massenauflauf zugunsten „unvolkstümlicher Kunst". Sind die Stuttgarter soviel viver als unsere Münchner? Ist die heutige Malerei eine geheime Regentin unserer Kultur? Wäre das Publikum bereits aller Gegenstände überdrüssig, um nur noch reine Expression aufzusuchen? Ist Baumeister der lebensvollste deutsche, heutige Maler, der eben alle an sich zieht? Strahlt seine Person, in der sich Kampfesfreude und sozusagen kosmische Behäbigkeit so seltsam paaren, so unwiderstehlich aus? Lauter vorläufig unbeantwortete Fragen. *Franz Roh*

BRASILIEN. Die 2. Biennale in Sao Paolo wurde als Auftakt der Vierhundertjahrfeier der Stadt eröffnet. Deutschland ist mit 40 vom Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg ausgewählten Werken und mit einer Sonderschau von 65 Bildern Paul Klees vertreten.

DEUTSCHLAND. Die neue Darmstädter Sezession will 1954 eine große Ausstellung angewandter Kunst — als Schmuck für Haus und Garten — auf der Mathildenhöhe veranstalten.

FRANKREICH. In Paris wurde zum erstenmal nach dem Kriege eine Ausstellung von Arbeiten deutscher Studenten unter dem Patronat des Botschafters François-Poncet veranstaltet. Die Beiträge kamen von der Landeskunstschule Mainz und der staatlichen Kunstakademie Düsseldorf.

HOLLAND. Das Stedelijk-Museum in Amsterdam veranstaltete im März eine Ausstellung deutscher Malerei, Grafik und Plastik unter dem Titel „Deutsche Kunst nach 1945".

ITALIEN. Die diesjährige Biennale in Venedig wird am 20. Juni eröffnet. Mit der Zusammenstellung des deutschen Pavillons wurde wieder Prof. Eberhard Hanfstaengl beauftragt, obwohl er im letzten Jahre den Direktionsposten der bayrischen Museen verlassen hat. Für Frankreich wurde ebenfalls wieder Raymond Cogniat beauftragt. Unter den Zusagen sind zu erwähnen: Finnland, das sich seit 1914 nicht mehr beteiligt hatte, und zum erstenmal: Venezuela.

Die 10. Triennale für dekorative Kunst und moderne Architektur wird von Ende August bis Mitte November im Palazzo del' Arte in Mailand stattfinden. (agit)

Arte sacra. Die Generalintendanz der Galerien und Monumente der Provinz Siena hat in Montalcino ein Museum für „Arte sacra" eingeweiht mit sienesischen Bildern und Holzskulpturen aus dem 13. bis 16. Jahrhundert.

In Pisa wurde eine ständige Schau religiöser Kunstwerke eröffnet. Die Ausstellung umfaßt Arbeiten der Goldschmiedekunst bis zum 18. Jahrhundert. (agit)

Chinesische Kunst. Museen und Privatsammlungen der ganzen Welt haben ihre Teilnahme an der internationalen Ausstellung für chinesische Kunst, die im Mai kommenden Jahres in Venedig stattfinden wird, zugesagt. Die Ausstellung findet zu Ehren des 700. Geburtstages von Marco Polo statt. Auch der König von Schweden, ein großer Kenner und leidenschaftlicher Sammler chinesischer Kunstgegenstände, wird einige Kostbarkeiten seiner berühmten Sammlung beisteuern. (agit)

USA. The Metropolitan Museum of Art in New York feierte seine glanzvolle Eröffnung mit einem von bekannten Persönlichkeiten besuchten Kongreß — Mittelpunkt: André Malraux — in den nach allen Regeln der modernen Ausstellungstechnik erstellten Räumen.
Zur gleichen Zeit eröffnete das Whitney-Museum eine Kollektiv-Ausstellung des deutsch-amerikanischen Künstlers *George Grosz.* Darunter ist die in den letzten Jahren entstandene Serie „The Painter and the hole" zu sehen. Es wird die in sich selbst zerfallende Welt dargestellt, an der Leinwand nagen die Ratten.

ÖSTLICHES

Polen übergab dem Ostberliner Pergamon-Museum für das „deutsche Volk" über hundert Gemälde deutscher Meister, die nach Ansicht von Westberliner Fachleuten wahrscheinlich aus dem ehemaligen „Schlesischen Museum für bildende Kunst" und z. T. aus ehemaligem deutschen Privatbesitz stammen.
Der in allen Fachkreisen gut bekannte Berliner Museumsfotograf Gustav Schwarz, der schon unter Geheimrat Bode in den Berliner Museen tätig war, wurde von der kommunistischen Verwaltung, obwohl sie seinen Vertrag 1946 erneuert hatte, Ende 1952 ohne Einhaltung der Frist gekündigt. Als er davon keine Notiz nahm, wurde ihm die Weiterarbeit verboten. Er erhält nicht nur keine Pension, sondern überdies wurden ihm seine sämtlichen Apparaturen beschlagnahmt.

BAUMEISTER

Anläßlich der großen Ausstellung seiner Werke in Stuttgart kaufte die Mannheimer Kunsthalle ein Bild der Montaru-Reihe; gleichzeitig wurde vom Direktor des Guggenheim-Museums in New York, Sweeney, ein Bild dieser Reihe für eine internationale Ausstellung erbeten. Ferner haben belgische Kunstsammler Baumeister zu einer Kollektiv-Ausstellung in Lüttich eingeladen.

FAST PRIVAT

Wir erhielten folgenden Brief und sind der Aufforderung seines letzten Satzes nachgekommen.
sehr verehrte freunde vom verlag und redaktion,
ihnen allen als kühne adjutanten möchte ich die nachricht zukommen lassen, daß ich aus der zweiten biennale zu sao paolo einen preis von 50 000 cruzeiros erhalten habe. diese schöne nachricht erhielt ich am nachmittag des heiligen abend.
so. und nun können wir uns alle freuen.
herzlichst ihr gez. vordemberge — gildewart

DIE TOTEN

Der Karikaturist Karl Arnold, neben Gulbransson und Heine der bekannteste Zeichner des Simplizissimus, ist im Alter von 70 Jahren gestorben.

Prof. A. Haueisen starb am 5. Februar in Kandel in der Pfalz. Voriges Jahr veranstaltete Karlsruhe anläßlich seines 80. Geburtstages eine große Ausstellung mit seinen Werken. Leopold v. Kalckreuth und Hans Thoma sind seine Lehrer gewesen.

Erich Mendelsohn, einer der maßgebenden Architekten der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts neben Gropuis Le Corbusier u. a. starb im Alter von 66 Jahren in San Franzisko.

Francis Picabia, der kubanisch-französische Maler, ist in Paris gestorben.

Rosa Schapire ist Anfang Februar im Alter von 79 Jahren in der Londoner Tate Gallery einem Schlaganfall erlegen. Sie wurde besonders durch ihr Buch über Karl Schmidt-Rottluff bekannt.

Savely Sorine, der aus Rußland stammende und seit 1923 in den Vereinigten Staaten lebende Maler, ist im Alter von 74 Jahren gestorben.

das
die
aus
nst"

graf
Ber-
Ver-
Ende
eine
hält
eine

gart
ihe:
s in
nale
Bau-
.

ines

zu-
aolo
höne

wart

eine
von

falz.
Ge-
pold
.

sten
ı. a.

Paris

der
urde
nt.

den
hren